

Thomas Hirschhorn

Subjecters:

Kunst og politisk subjektivering

Martin Berner Mathiesen



Tverrestetisk Masteroppgave – Kunsthistorie

Veileder Professor Ina Blom

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2015

Thomas Hirschhorns Subjecters

Kunst og politisk subjektivering

Martin Berner Mathiesen



Tverrestetisk Masteroppgave - Kunsthistorie

Veileder Professor Ina Blom

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2015

Copyright Martin Berner Mathiesen

År 2015

Tittel **Thomas Hirschhorns *Subjecters***: Kunst og politisk subjektivering

Forfatter Martin Berner Mathiesen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

*Til mamma Brith, for at du lærte
meg å sette pris på kunsten og livet.*

Sammendrag

Oppgaven tar for seg et utvalg skulpturarbeider av den sveitsiske kunstneren Thomas Hirschhorn (1957-). Hirschhorn har selv valgt å kalle skulpturene *Subjecters*. De består primært av den typen mannekenger man finner i et hvilket som helst butikkvindu. Mannekengene kobles i de utvalgte verk opp mot forskjellige symboltunge og visuelt ladede objekter; kjoler dekket med bildekollasjer, approprierte bilder, skriftlige ytringer, spiker og skruer, verktøy, papp, tape eller aluminiumsfolie. Disse mannekengene inntreier i Hirschhorns kunstneriske produksjon omkring år 2000, og representerer en ny dimensjon i kunstnerens visuelle og estetiske strategier. Denne oppgaven tar for seg seks ulike arbeider, hvorav fire er hentet fra utstillingen ”The Subjecters” på *La Casa Encendida* i Madrid i 2009/2010. Utstillingen var utelukkende viet denne typen skulpturarbeider av Thomas Hirschhorn. *Subjecter*-mannekengene er også både tilstede i Hirschhorns ulike installasjonsverker og som enkeltverk.

En av oppgavens hovedmål er å undersøke empirisk hvordan *Subjecter*-arbeidene kan sies å ta del i en aktiv form for *politisk subjektivering*. Begrepet subjektivering tar utgangspunkt i et subjekt som er underlagt andres dominans eller påvirkning, enten gjennom ulike politiske strukturer, sanselige fordelte erfaringsrom eller ulike maktpraksiser. Filosofene Jacques Rancière (1940-), Michel Foucault (1926-1980) og den marxistiske tenkeren Antonio Gramsci (1891-1937) er del av den teoretiske bakgrunnen som benyttes for å se hvordan begrepet *politisk subjektivering* kan belyse hvordan *Subjecters*-arbeidene *virker* subjektiverende. Hirschhorns arbeider blir lest gjennom hvordan de aktivt innlemmes i egne visuelle, formale og estetiske kontekster, der mannekengene medierer ulike materielle praksiser knyttet til politisk subjektivering. En annen viktig del av oppgavens empiriske grunnlag er Hirschhorns egen tekstlige produksjon, som representerer et betydningsfullt felt av mening i tillegg til min lesning av hans *Subjecter*-arbeider.

Hirschhorn karakteriserer selv *Subjecters*-arbeidene slik:

*”The Subjecters” is the the name of the exhibition, but it is also a global term for all the works I have done using mannequins, or parts of mannequins to date, I mean the mannequins that I have included in my works as ”Subjecters”. The mannequin (or parts therof) is not the Subject, it is a Subjecter”.*¹

¹ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 23.

Forord

Mitt første møte med Thomas Hirschhorns kunst var i den sveitsiske paviljongen på den 54. internasjonale biennalen i Venezia. Det var med en blanding av sjokk og fascinasjon at jeg først trådte inn i Hirschhorns verk *Crystal of Resistance*. Dette arbeidet har alle de kjennetegn som er blitt typisk for Hirschhorns store installasjonsverker; de hverdagslige materialene, sterke bilder av ødelagte kropper, *Subjecters*-mannekenger og det kritiske blikket på samtidens politiske, sosiale og økonomiske virkelighet. Dette arbeidets energiske, kritiske og estetisk prøvende sider gjorde sterkt inntrykk på meg. Det som tidligere hadde vært en ganske vanlig vandring i Venezias Giardini, ble da med ett forandret til en uforglemmelig estetisk opplevelse. Etter å ha vært tilstede da Thomas Hirschhorn holdt et inspirerende foredrag i regi av KORO i mars 2014, var jeg ikke lenger i tvil om hvilken kunstners arbeider jeg ønsket å undersøke i min masteroppgave.

Jeg ønsker å takke min veileder Ina Blom for god og konstruktiv veiledning underveis i oppgaveskrivingen, fra våren 2014 frem til mai 2015. Min far skal ha stor takk for at han har vært en uvurderlig motivator og sparringspartner i den ellers så solitære tilværelse et slikt prosjekt kan være. Jeg vil takke galleriene som representerer Thomas Hirschhorn: Barbara Gladstone Gallery (New York), Galerie Arndt (Berlin), Galerie Chantal Crousel (Paris), Stephen Friedman Gallery (London) og Galerie Susanna Kulli (Zürich), for tilgang til materiale på verkene, og oppmuntrende faglig korrespondanse. Jeg vil takke mine venner for moralsk støtte. Til slutt vil jeg takke mine medstudenter og forelesere på både kunsthistorie og estetikstudiet for deres innsiktsfulle og kreative innspill i forbindelse med oppgaveprosessen.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
2	Teori: Politisk subjektivering	9
2.1	Subjektivering	9
3	Introduksjon til "Subjecters"	27
3.1	<i>Subjecters</i> -arbeidene som estetisk skifte & symbolsk og representasjonell funksjon	27
3.2	<i>The Subjecters</i> . Posisjoner, representasjon og symbolikk	32
3.3	<i>It's burning Everywhere</i> . <i>Subjecters</i> som samfunnsparallel	35
3.4	<i>High Subjecter</i>	35
3.5	<i>Romantic Subjecter</i> . Seksualitet og makt	37
3.6	Utstillingen "The Subjecters"	38
3.7	<i>Subjecter</i>	39
3.8	<i>Tool Vitrine</i>	40
3.9	<i>INGROWTH</i>	42
3.10	<i>4 Women</i>	44
4	"The Subjecters" i lys av Jacques Rancière, Antonio Gramsci og Michel Foucault	46
4.1	Thomas Hirschhorns kunstillaboratorium	46
4.2	<i>Subjecter</i>	51
4.3	<i>Subjecter</i> i lys av Foucault	54
4.4	<i>Tool Vitrine</i> i lys av Antonio Gramsci og Jacques Rancière	55
4.5	<i>Tool Vitrine</i> og den intellektuelle arbeideren	58
4.6	<i>INGROWTH</i>	60
4.7	<i>4 Women</i>	63
4.8	Thomas Hirschhorns politiske materialitet	67
4.9	<i>High Subjecter</i> – et angrep på vestlig politisk subjektivering	70
4.10	<i>Romantic Subjecter</i> mellom disiplinering og individualitet	72
5	Konklusjon	74
	Litteraturliste	79
	Vedlegg / Appendiks	83

1 Innledning

Den sveitsiske kunstneren Thomas Hirschhorn, født i 1957, bor og arbeider i Aubervilliers utenfor Paris og er en kunstner med en bred produksjon. Hans kunstneriske uttrykk spenner fra video til verker på papir, malerier/assemblage, arbeider utstilt på museum og i ulike gallerier, samt stor- og småskala prosjekter i det offentlige rom. Hirschhorn er særlig kjent for sin ”håndlagde” estetikk og karakteristiske fortattede miljøer bygget opp ved bruk av ”lav-kvalitetsmaterialer” som papp, teip, aluminiumsfolie, fluorescerende lys, fotokopier, filosofisk litteratur og plakater med forskjellige tekstlige utsagn. Bakgrunnen for hans materielle strategi handler dels om å undergrave etablerte hierarkier knyttet til smak og kvalitet etc., samt implisitt å utfordre kunstinstitusjonenes ”White Cube”-paradigme. Dette paradigmet går ut på at gallerier og museer monterer kunstverk i nøytrale, hvitmalte lokaler. Dette oppfatter Hirschhorn som utstillingsmiljøer som bidrar til å skape avstand til arbeidene, fordi det impliserer at den nøytrale konteksten er like viktig som kunstverket i seg selv.² Thomas Hirschhorn var opprinnelig utdannet grafisk designer fra Schule für Gestaltung i Zurich på midten av 1980-tallet, men bestemte seg tidlig for å bli kunstner. Noe av det som gjorde at Hirschhorn følte seg trygg på ferden mot det kunstneriske, var hans møte med flere intellektuelle.³ Thomas Hirschhorns intellektuelle ”møter” inkluderer både hans venn og ”husfilosof” Marcus Steinweg og den akademiske samtalepartneren Jacques Rancière, samt tenkere som Gilles Deleuze, Georges Bataille, Benedict Spinoza, Michel Foucault og Antonio Gramsci.

Denne oppgavens mål tar utgangspunkt i å studere en bestemt type skulpturarbeider innenfor Hirschhorns produksjon, som han selv kaller ”Subjecters”. Det forstås som at disse verkene medierer ulike former for subjektivering. Denne medieringen arter seg på den måten at figurene innlemmes i bestemte visuelle, formale og estetiske strategier, der de settes i forbindelse med ulike materielle praksiser knyttet til politisk subjektivering. Med utgangspunkt i et utvalg av Hirschhorns *Subjecter*-arbeider, gjennomføres en empirisk undersøkelse av disse arbeidene sammen med forskjellige filosofiske teorier av tenkerne Jacques Rancière (1940-), Michel Foucault (1926-1980) og den marxistiske teoretikeren Antonio Gramsci (1891-1937), med basis i begrepet politisk subjektivering. Det empiriske materialet danner grunnlag for å lese disse arbeidene som kritiske ”produsenter” av ulike former for politisk subjektivering. Thomas Hirschhorns kunst er aldri langt unna det

² Alison Gingeras, ”Alison Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn”, i Benjamin H.D. Buchloh, Alison Gingeras og Carlos Basualdo (red.), *Thomas Hirschhorn*, (New York, Phaidon Press, 2004), 14.

³ Alison Gingeras, ”Alison Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn”, 11.

politiske, noe han selv konkretiserer med erklæringen: ”I don’t make political art, I make art politically”. Denne grunnholdningen til kunstens virkningsfelt har fulgt ham siden, anses å ha potensiale til å utvide perspektivet på hva kunst kan inneholde, hva den kan si om vår tid og hvem den skal tale til.

Hans arbeider befinner seg alltid i en undersøkende og kritisk modus der forbrukerkonsum, materiell overflod, krigføring, global kapitalisme og mennesket som subjekt blir adressert i komplekse og fortettede estetiske miljøer. Hirschhorn stiller spørsmål ved blant annet hva det vil si å ha moralsk ansvar, og hva slags maktformer og motiver som ligger bak det politiske som rammer inn vår kollektive tilværelse. Han er som kunstner opptatt av at hans verk skal uttrykke ulike former for motstand, og karakteriserer seg selv som en ”artist – worker –soldier”.⁴ I sin kunst fremsetter han blant annet et estetisk program som understreker hvilken makt som ligger i språk og i bilder, og hvordan disse inngår i semiotiske konstellasjoner der nye meningsdimensjoner og diskurser oppstår. Hirschhorn har med andre ord et estetisk og politisk utgangspunkt som er minst like viktig som det formale og konseptuelle utgangspunktet.⁵ På 1990-tallet produserte han mange verk i det offentlige rom tilegnet forfattere og tenkere i den kulturelle randsonen. Disse ble kjent som hans monument, alter- og kiosk-verker. Arbeidene i denne serien var, ved siden av å skape kunstneriske dialoger i miljøer som ikke hadde tilgang til ”high-art”, samtidig en ”kjærlighetserklæring” til spesielle tenkere og teoretikere. Disse arbeidene var begynnelsen på stadig større, mer komplekse og estetisk krevende verk, som stilte økende krav til stedet, publikum, kritikere, og kunstneren selv. For å ivareta denne kompleksiteten utarbeidet Hirschhorn flere prinsipper om ansvarlighet overfor det kunstneriske uttrykket. En av dem er hans begrep om ”the non-exclusive audience”, dvs. at hans kunst skal tale til alle. Ulike deler av Hirschhorns kunstpraksis har i den kunsthistoriske og kunstkritiske litteraturen blitt sammenlignet med så forskjellige kunstnere som Andy Warhol, Joseph Beuys, Allan Kaprow, samt den historiske avant-gardens Kurt Schwitters og Aleksandr Rodchenko. Dette er referanser som strekker seg fra den historiske avant-garden på 1910-og 1920-tallet til kunstpraksisene på 1960-tallet. Hirschhorns installasjonsarbeider, verker han selv insisterer på å kalle for *displays*, har også blitt sett på som materielle mot-reaksjoner til minimalisme og

⁴ Sebastian Egenhofer, ”What is Political About Hirschhorn’s Art?”, i Thomas Hirschhorn, Claire Bishop, Sebastian Egenhofer et.al., *Establishing a Critical Corpus*, (Bern: JRP Ringier, 2011), 103.

⁵ Ibid., 11.

post-minimalistisk skulptur.⁶ Kunsthistorikeren Benjamin H.D. Buchloh hevder at selv om det er mye som skiller Beuys og Hirschhorn, har Hirschhorn flere likheter med Joseph Beuys' praksis. Begge kunstnere står for en bestemt holdning til at kunstverkene skal kunne vises utenfor de etablerte kunstinstitusjonene, en aktiv oppmerksomhet rundt resepsjon og teori, samt en konsekvent metode mht. kunstverkets materialitet. Andy Warhols påvirkning på Hirschhorn ligger, slik jeg ser det, blant annet i hans appropriasjon av fotografier, og tematisering av rekuperering av kommersielle bilder. Siden begge elementene opprinnelig hører til i andre kontekster enn den rent kunstneriske, signaliserer dette bestemte funksjoner i Hirschhorns prosjekter.⁷ Den inspiratoriske og kunsthistoriske referansen hos Kaprow ligger i hans installasjoner og bruk av assemblage-teknikk. Ifølge Buchloh befattet Rodchenko og Schwitters veldig ulike praksiser seg med tematikk knyttet til en form for anti-estetisk praksis, der den tradisjonelle kunstnerens subjektivitet var fjernet fra verket. Schwitters tematiserte det fortapte subjektet i en fremmed materialitet, mens Rodchenkos konstruktivistiske posisjon skildret gjennom reklame og produktdesign en overgang til hvordan kollektive praksiser kunne forme dannelsen av selvet.⁸ Det er tematikk man også finner igjen i Thomas Hirschhorns kunstnerskap. Hirschhorns valg av materialer er også grunnen til at hans verk ofte har blitt sammenlignet med *Arte Povera*-bevegelsen, noe Hirschhorn selv protesterer mot. Hans valg av materialer handler, som tidligere nevnt, om å arbeide med lav-kvalitetsmaterialer for å destabilisere bestemte ideer om kvalitet og smak. Hirschhorn ønsker å lage en kunst av "fattige" materialer, som han hevder har energi uten at ideen om kvalitet kommer i veien. Hans strategi går ut på å benytte seg av materialer som ikke er såkalt "ladede" materialer. Hirschhorn benytter seg dermed av materialer han finner i sine egne hverdagslige omgivelser, materialer han karakteriserer som uten mer-verdi. Han hevder selv at hans valg av materialer er et bevisst politisk valg.⁹ Hirschhorns kunstnerskap plasserer seg i en mellomposisjon når det kommer til den etablerte kunstverden, og hans verker består av elementer i slektskap med en politisk-estetisk aktivisme. Det er en aktivisme som aldri blir parodisk eller overdrevent militant, og som har enkelte fellestrekk med sentrale kunstneriske strømninger på 1990-tallet. I dette tiåret er det bestemte tendenser i kunsten som ønsker å adressere politisk og sosial-kulturell kritikk, også utenfor den etablerte kunstverdenen. Flere av Hirschhorns verker har aspekter av deltakelse, spesielt hans alter-

⁶ Benjamin H.D. Buchloh, "Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams", i Buchloh, Gingeras og Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, (New York, Phaidon Press, 2004), 45.

⁷ Benjamin H.D. Buchloh, "Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams", 43.

⁸ Ibid., 42, 43.

⁹ Alison Gingeras, "Alison Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn", 15.

kiosk og monument-arbeider. Hirschhorn selv ønsker å fremheve at hans kunstneriske strategi er å produsere møter, og å provosere til tenkning. Dette hevder han står i motsetning til å fokusere på ”deltakelse” eller ”relasjonell estetikk”, der hans poeng er at all kunst er relasjonell. For ham er begrepet ”deltagende kunst” uttrykk for passivitet som signaliserer konsum mer enn noe annet.¹⁰

På begynnelsen av 2000-tallet introduserer Thomas Hirschhorn antropomorfe mannekeng-figurer i sine installasjonsmiljøer som en del av sin kunstpraksis. Hirschhorn kaller mannekeng-dukkene for *Subjecters*, og benytter de delvis som en egen formal og visuell strategi i sine større prosjekter. Han understreker at de ikke entydig er ment å representere et subjekt, men er figurer som peker hen mot en aktiv politisk subjektivering. Med innføringen av den menneskelige formen i hans rike, materialmettede og visuelle estetikk oppstår en ny dimensjon i Thomas Hirschhorns kunstnerskap. En viktig del av min problemstilling i denne oppgaven er å se på hvordan Hirschhorns *Subjecter*-arbeider kan leses som skulpturer som medierer ulike uttrykk for politisk subjektivering. Dette berører blant annet tematikk knyttet til hvordan subjekter blir formet, og er handlende i møtet med omverden. Hirschhorns *Subjecter*-arbeider er verk som et stykke på vei også aktivt projiserer subjektivering, som en del av Hirschhorns kunstneriske strategi. En slik projisering av subjektivering virker utad mot betrakteren. *Subjecter*-arbeidene uttrykk er altså en aktiv del av en prosess av politisk subjektivering, som jeg vil undersøke fra tre ulike politiske og filosofiske perspektiver.

Begrepet politisk subjektivering blir anvendt ut fra tre forskjellige filosofiske posisjoner. De franske filosofene Jacques Rancière og Michel Foucault står for to ulike forståelser av begrepet, mens den tredje tar utgangspunkt hos den marxistiske filosofen Antonio Gramsci. Jacques Rancières forståelse av begrepet har bakgrunn i hvordan han ser på det politiske rommet som sanselig fordelt erfaringsrom, dvs. det han kaller ”le partage du sensible”. I denne sanselige politikken er det noen som høres og dominerer, mens andre er en stemmeløs del av et fellesskapet de ikke *de facto* anerkjennes som en del av (*part des sans part*). For at politisk subjektivering skal skje må den stemmeløse gruppen ”gjøre politikk” som en form for dissens. Denne sanselige dissensen, som også kan utføres gjennom estetisk aktivitet, gjør de stemmeløse i stand til å rekonfigurere det sanselige politiske rommet, og kreve sin del av fellesskapet slik at en form for radikalt likeverd oppstår (equality). Rancières begrep om politisk subjektivering kan altså både forstås som noe det undertrykkede individet

¹⁰ Alison Gingeras, ”Alison Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn”, 27, 28.

kan kjempe frem, og som en form for estetisk og kreativ motstand mot dominerende politiske strukturer. Antonio Gramscis posisjon er innenfor et bestemt marxistisk rammeverk, noe som kort forklart går ut på at de undertrykte subjektene (proletarene) kan bekjempe kapitalismens dominerende ideologi gjennom å skape en egen arbeiderkultur. Dette tar utgangspunkt i Gramscis forståelse av Marx' teori om forholdet mellom base og overbygning. Kampen om dette kulturelle hegemoniet er basert på Antonio Gramscis understrekning av at alle mennesker gjennom intellektuell aktivitet, kan evne å forvalte tankene sine til felleskapets gode. Den politiske subjektivering hos Gramsci blir til gjennom en materialistisk historieforståelse, der mennesket gjennom sine materielle og kreative evner kan oppnå råderett over egne levevilkår og kultur.

Michel Foucault skiller seg fra de to foregående tenkerne, ved at hans teorier ikke fokuserer på subjektet som situert i et bestemt ideologisk eller politisk strukturelt rammeverk. Min empiriske bruk av Foucault tar utgangspunkt i to ulike deler av hans produksjon, og dermed to ulike utgangspunkt for en forståelse av politisk subjektivering. Den første er knyttet til Foucaults teori knyttet til forholdet mellom kunnskap og makt. Her forstås makt som noe som utøves diskré gjennom statens sosiale produksjonsapparat, i.e. makten arter seg mellom og gjennom relasjoner. Makten er ikke en bestemt størrelse, eller manifestert gjennom en bestemt strukturell form (slik som hos Rancière og Gramsci). Kontrollen over subjektet skjer likevel gjennom statens diskre innføring av bestemte disiplinerende praksiser overfor subjektet. Disse disiplinerende praksisenes "indoktrinerende" effekt gjør at det som i realiteten er undertrykkende for vår subjektivering, likevel oppleves som naturlig. Foucaults poeng er at makt som sådan ikke kan bekjempes, og at det for hver maktutøvelse finnes former for frihet. Derfor er det subjektets oppgave å sørge for å kjempe frem en bevissthet om subjektivering som ikke er undertrykkende. Det gjøres gjennom ulike materielle praksiser. Den andre posisjonen hos Foucault tar utgangspunkt i begrepet *parrhesia* (fryktløs tale), som fortoner seg som en praksis hvor et subjekt risikerer livet for å fremme det han eller hun tror på er den ubetingede sannheten. Dette forstås som et subjekt som på mange måter ligner vår moderne tids varsler. Subjektet risikerer livet for det han tror på, og gjør dette likevel. Denne praksisen kan forstås som en form for motstand mot en undertrykkende subjektivering, og flytter samtidig det "parrhesiatiske" subjektet fra en subjektiverings posisjon til en annen. Foucault hevder også at en slik "parrhesiastisk" aktivitet kan finne sted i kunstverk. Disse tre tenkernes teorier knyttet til begrepet politisk subjektivering, vil være med å danne grunnlaget for den teoretiske delen av oppgaven. Thomas Hirschhorns *Subjecter*-mannekenger er altså investert med ulike kritiske elementer mht. politisk

subjektivering som jeg søker å belyse nærmere, og som jeg vil studere gjennom empiriske undersøkelser av de utvalgte verkene.

Noe av det mest karakteristiske med *Subjecter*-arbeidene er hvordan Hirschhorn evner å bruke mannekeng-dukkene som en type ”hodeløse” beholdere fylt med diverse symbolske funksjoner og strategier. Mannekengene blir en egen trope som presenterer en problematisering av subjektet. *Subjecter*-mannekengene tjener en egen funksjon både som enkeltstående verk og i Hirschhorns kritisk ladede ”anti-estetiske” installasjons-miljøer. Som antropomorfe figurer står de frem som aktive produsenter av diverse subjektiveringsposisjoner, som de gjennom sine overflate projiserer overfor betrakterne.

Det teoretiske begrepet om politisk subjektivering er altså utgangspunkt for å belyse *Subjecter*-mannekengene i de valgte verkene. Mitt utvalg av verker er delvis hentet fra utstillingen ”The Subjecters”, som ble holdt på La Casa Encendida i Madrid 08.10 2009 til 05.01 2010. Utstillingen var alene tilegnet verker hvor Hirschhorn gjorde bruk av *Subjecters*-mannekenger. To av verkene jeg har valgt ut av i alt seks, er hentet fra andre utstillinger fordi de representerer alternative elementer som jeg ønsker å belyse. Det er fra tidligere, så vidt vites, sparsomt offentliggjort forskningsmateriale på dette spesifikke element i hans kunstnerskap.

Hos Hirschhorn blir ”Subjecter”-mannekengene blant annet benyttet som antropomorfe formale og representasjonelle strategier. De er ofte bærere av ulike metaforiske forbindelser til bestemte temaer og det estetiske miljøet de er situert i. På tross av at det å bruke mannekenger og dukker i kunstens historie verken er noe nytt eller kontroversielt, påstår jeg at Hirschhorns anvendelse av *Subjecter*-arbeider bærer i seg elementer som er originale. Dette på tross av at de som rent formalt uttrykk har en rikholdig historisk arv. Det er noe nyskapende og kontroversielt over hvordan Thomas Hirschhorn iscenesetter og aktivt benytter mannekeng-dukker. Dukkene er skulpturer som fungerer som produsenter av subjektivering.

De tre tenkerne som er del av min empiriske undersøkelse av verkene er ikke ukjent for kunstneren Thomas Hirschhorn. Gramsci og Foucault har blitt gjenstand for inspirasjon til to viktige verker av Hirschhorn; *Gramsci Monument* (New York, 2013) og *24h Foucault* (Palais de Tokyo, Paris 2004). Jacques Rancières verk ”The Ignorant Schoolmaster” har tjent som inspirasjon for Thomas Hirschhorn, samt at Hirschhorn selv har intervjuet Rancière omkring temaer knyttet til sin kunst i forbindelse med monument-verket *Deleuze Monument*. De tre tenkernes posisjoner og tanker om begrepet politisk subjektivering har derimot ikke

vært gjenstand for noen eksplisitt estetisk eller kunstnerisk behandling hos Hirschhorn eller hans *Subjecter*-arbeider. Thomas Hirschhorn viser et aktivt forhold allment til filosofiens forhold til kunst, og kunstens forhold til filosofien. Hirschhorn benytter filosofi både som rent formalt materiale, og som ”guidelines” for å skape politiske situasjoner i sine verker og som del av det å lage kunsten politisk (jf. ”make art politically”).

Thomas Hirschhorn har i betydelig grad en egen tekstproduksjon som er viktig å se i forbindelse med de utvalgte verkene. Hirschhorns egne tekster er særlig viktige for å kunne gjøre rede for særegne aspekter knyttet til hans kunstneriske strategi. Det gjelder blant annet det idémessige forholdet mellom tekst, bilde og representasjon. Det er særlig to utgivelser som er betydningsfulle kilder i denne sammenheng. Den ene utgivelsen tar for seg et knippe kritikers forståelse av ulike aspekter ved Hirschhorns produksjon; *Establishing a Critical Corpus* (2011), mens den andre tar for seg en samling av Hirschhorns egne spredte tekster; *Critical Laboratory - The writings of Thomas Hirschhorn* (2013). De er viktige kilder sammen med ulike kritikers intervjuer med Thomas Hirschhorn, samt diverse utstillingskataloger, anmeldelser og omtaler av ulike deler av hans produksjon. I arbeidet med oppgaven har kontakt med de ulike galleriene som representerer Thomas Hirschhorn vært en viktig kilde til informasjon og billedokumentasjon.

Opgaven er bygget opp slik at det i kapittel to, ”Teori: Politisk subjektivering”, blir gitt en introduksjon til begrepet subjektivering, og hvor det blir gjort rede for forståelser av begrepet fra ulike teoretiske tradisjoner og kultur-teoretiske posisjoner. Begrepet om politisk subjektivering vil deretter bli introdusert sammen med min empiriske bruk av disse teoretikernes forståelse av begrepet. I kapittel tre ”Introduksjon til *Subjecters*”, vil de seks utvalgte verkene bli presentert, og det vil samtidig bli gjennomført en kontekstualisering der hans bruk av *Subjecter*-mannekenger i andre verk belyses. Deretter følger kapittel fire, ”The *Subjecters* i lys av Jacques Rancière, Antonio Gramsci og Michel Foucault”, hvor jeg knytter begrepet politisk subjektivering til de kunstneriske arbeidene. Her vil jeg fra flere kanter undersøke hvordan disse verkene medierer former for subjektivering gjennom representasjonelle, formale og metaforiske elementer. Denne delen av analysen vil ha hovedvekt på hvordan *Subjecters*-arbeidene gjennom sitt mangefasettete og åpne innhold, på ulike måter projiserer former for politisk subjektivering. Sammen med dette utgangspunktet vil jeg se på hvordan de tre teoretikerne Gramsci, Rancière og Foucaults forståelse av begrepet kan danne utgangspunkt for en alternativ lesning av Thomas Hirschhorns *Subjecters*-arbeider. Vi skal i det neste kapittelet se nærmere på begrepet politisk

subjektivering, som er en viktig del av det teoretiske grunnlaget for den senere empiriske undersøkelsen og lesningen av Hirschhorns *Subjecter*-arbeider.

2 Teori: Politisk subjektivering

I dette kapittelet etableres en inngang til begrepet subjektivering, før jeg går videre til en fylldigere introduksjon til begrepet politisk subjektivering. Deretter vil jeg undersøke hvordan begrepet blir brukt hos de franske filosofene Jacques Rancière (1940-) og Michel Foucault (1926-1984), samt den italienske politiske filosofen Antonio Gramsci (1891-1937). Dette teoretiske materiale vil danne grunnlaget for å senere undersøke hvordan politisk subjektivering aktualiseres i Thomas Hirschhorns *Subjecter*-arbeider.

2.1 Subjektivering

I filosofien blir begrepet *subjekt* benyttet om den som erfarer, sanser og oppfatter noe. Subjektet som sanser og oppfatter står i et spenningsforhold til det som blir oppfattet, i.e. *objektet* og det som foregår i den ytre verden. Begrepet subjekt blir også karakterisert som det ”erkjennende –jeg”, det som fordrer en evne til å oppfatte seg selv som tenkende individ. René Descartes’ kjente formulering: ”Je pense, donc Je suis” (Jeg tenker, derfor er jeg), er en del av grunnlaget for en slik definisjon av hva vi vet og kan vite om vår eksistens, og om hvilken forbindelse kroppen har til våre mentale kapasitet og vår bevissthet om oss selv (*Res Cogitans & Res Extensa*). Det er gjennom menneskets evne til å bruke forstanden Descartes orienterer sin definisjon av subjektet. Men dette er kun en av mange ulike forståelser av subjektet gjennom tenkningens historie. Subjektets historie, som særlig har vært viktig etter Descartes, er lang og kompleks. Historien om subjektet kan potensielt fortelle oss noe viktig om hvem vi er, og hvor vi kommer fra. Det kan føre oss inn på en bevissthet om rett og urett, særlig i tilfeller hvor det erkjennende jeg-et slutter å være erkjennende og reflekterende, men blir gjenstand for forvrengning, utflating og undertrykkelse. Descartes’ kjente formulering springer ut av en mistro til at sanseapparatet gir oss den fullstendige sannheten om verden. Ifølge Descartes kan våre sanser enkelt la seg manipulere og tilpasses. Descartes tar dermed utgangspunkt i sitt eneste sikre standpunkt; det at han er i stand til å tvile på sin egen eksistens. Dette er for ham et bevis på at han eksisterer - for seg selv. Denne bevisstheten gir Descartes grunnlag for å hevde at tankeevnen og refleksjonen er en kraft som overgår de nakne sansene.¹¹ Descartes’ tanker er en av de viktigste blant mange teorier om subjektet, som har betydning for prosessen knyttet til subjektivering.

Om vi tenker oss subjektivitet og objektivitet som to binære motsetninger, som til sammen forstås som vårt forhold til den indre og den ytre verden havner vi et annet sted enn

¹¹ Ruth Robbins, *Subjectivity*, (New York, Palgrave Macmillan, 2005), 5.

Descartes. Hva den ”den ytre verden” består i og hva som strukturerer og gir seg til kjenne som det ekte og objektive i ”virkeligheten”, er avhengig av hvem som sitter med definisjonsmakten. Det hele er avhengig av hvordan enkeltindivider, en gruppe eller en bestemt ideologisk motivert entitet former denne ”virkeligheten” i sitt bilde. Den tilsynelatende motsetningen mellom objektivitet og subjektivitet blir derved uklar, når noen besitter makten til å definere ”den andre” gjennom bruk av språk og ulike former for maktutøvelse. Dette kan beskrives som en prosess hvor en part har makt til å definere og bestemme hvilken verden ”den andre” lever i.¹² En av lesningene som har blitt benyttet i forståelsen av subjektivering, er den de-konstruktivistiske fortolkningsstrategien. Denne metoden ser på subjektet gjennom å følge og analysere dets betydning i tekster. Denne spesielle metodiske tilnærmingen har som mål å avsløre bakenforliggende strukturer; dvs. destabilisere begrepers iboende, ofte ”selv-forklarende”, oppbygning for å finne fram til nye aspekter ved dem.¹³ En annen type lesning forstår subjektet som bestående av en ”passiv” form som fylles av historiske, materielle og institusjonelle faktorer, slik som i teoriene til filosofen Louis Althusser, som vi skal se nærmere på i dette kapittelet. Et av de mer problematiske aspektene med en slik tilnærming til subjektet, er at det levner lite rom til å forstå hvordan individer er i stand til å yte motstand i slike subjektiverende prosesser.¹⁴

Det innebærer at subjektene gradvis blir underlagt en prosess hvor det blir påvirket av ulike faktorer. Hvilke subjektiverende faktorer som vektlegges, er avhengig av hvilken fagdisiplin eller teoretisk posisjon man arbeider ut fra.¹⁵ Innenfor kjønnsstudier og studier av seksualitet er forståelsen av subjektet sentralt. Her vil studier av subjektet ofte bli satt i sammenheng med analyser av samfunnsmessige strukturer og idéen om *agency*. En av flere ideer knyttet til ”selvet” og subjektet er at det opererer som refleksivt, manipulerbart mellom det reelle og det symbolske universet. Innenfor sosiologien er dette aspekter som særlig kommer til syne innenfor sosialkonstruktivismen. Psykoanalysens innflytelse på forståelsen av subjektet, med sin fremheving av mennesket som ”splittet” mellom det bevisste og det underbevisste, har blitt viktig for flere såkalte ”anti-humanistiske” filosofer som blant annet Louis Althusser (1918-1990) og psykoanalytikeren Jacques Lacan (1901-1981). Denne ”anti-humanistiske” tradisjonen er også knyttet til Michel Foucault. Disse tenkerne ser på

¹² Ruth Robbins, *Subjectivity*, (New York, Palgrave Macmillan, 2005), 2.

¹³ Hans H. Skei, ”Dekonstruksjon”, (2009, 14 februar). I Store norske leksikon, <https://snl.no/dekonstruksjon>.

¹⁴ Derek Hook og Calum Neill, ”Žižek, political philosophy and subjectivity”, i *Subjectivity* Vol. 3, 1-6 Macmillian Publishers (2010): 1.

¹⁵ Ibid., 1.

mennesket som primært formet av omkringliggende maktstrukturer, i motsetning til en essensialistisk menneskeoppfatning med en *a priori* kjerne i møtet med verden.¹⁶

I boken *Event – Philosophy in Transit* diskuterer filosofen Slavoj Žižek subjektivering. Žižek påpeker at noe bestemt skjer med subjektiviteten når vår sosio-kulturelle virkelighet blir rammet av ytre omstendigheter som terrorangrepene 11. september, eller krigen i Irak. Vår symbolske konstituerte virkelighet blir da forstyrret, truet og angrepet.¹⁷ Det kan også oppstå lignende prosesser på det indre kroppslige planet spesielt når mennesker får en forstyrrelse av identitet og subjektivitet gjennom Alzheimers eller alvorlige svulster på deler av hjernen. Da oppstår det ofte en fundamental endring av vår indre verden. Forståelsen av oss selv, vår subjektivitet, blir rammet, og noen ganger helt slettet ut. Žižek kaller dette ”ytre og indre” subjektet for det ”post-traumatiske subjektet”. Det er det som blir igjen i oss, om man tenker seg at det ikke er noe igjen av det gamle subjektet. Dette tomrommet/ingenheten er det som oppstår mellom to ”subjektprosesser”, og det er da subjektet er på sitt reneste. Det er også ut av denne prosessen at en ny form for subjektivitet blir til innenfor vår symbolske virkelighet.¹⁸ Men hva skjer dersom vi blir ”gjenfødt” som subjekt i en verden hvor vi blir undertrykket, og fanget i en symbolsk og fysisk virkelighet som hemmer oss. En slik ”gjenfødelse” kan man lese inn i Thomas Hirschhorns *Subjecter*-skulpturer. Om man ser skulpturene som aktører som både kan være uttrykk for et slikt ”brudd” med den symbolske verden, og som uttrykk for en representasjon av menneskets ytre form som er kledt i det ”symbolske universet” gjennom Hirschhorns anvendelse av bildecollager, skruer, collagepregede kjoler, uthulinger og andre gjenstander. Žižek formulerer subjektets motstandspotensiale i spørsmålet:

*Why am I what I am said to be?*¹⁹

Žižeks forståelse er et eksempel på hvordan man kan tenke subjektet og subjektivering ut ifra mange ulike fagretninger og teoretiske posisjoner. Når vi nå skal rette søkelyset på forholdet mellom vår politiske sosio-kulturelle verden og subjektet vil spørsmålet om subjektet bli et politisk spørsmål. Det er slike problemstillinger om subjektets utforminger, som begrepet *politisk subjektivering* gir oss verdifull innsikt i. For å forstå betydningen av begrepet *politisk subjektivering*, er det nyttig å se på det etymologiske opphavet til begrepet *subjekt*. Subjekt kommer av det latinske *subjectus*: en som noen har autoritet over. Det springer videre ut fra

¹⁶ Jeffrey Weeks, *The Languages of Sexuality*, (New York, Routledge, 2011), 211.

¹⁷ Slavoj Žižek, *Event – Philosophy in Transit*, 95.

¹⁸ Ibid., 95, 96.

¹⁹ Derek Hook og Calum Neill, ”Žižek, political philosophy and subjectivity”: 2.

ordets infinitivform *subicere*: å kaste under seg.²⁰ Teorier omkring *politisk subjektivering* stiller spørsmål ved hvilke betingelser og faktorer som ligger til grunn for konstitueringen av subjektet i det politiske rommet. Dette er et rom hvor subjektet i utgangspunktet er gjenstand for underordning og hvor det derfor ikke entydig eier sin egen vilje. Det er nettopp slike spørsmål som teoretikerne Jacques Rancière, Michel Foucault og Antonio Gramsci stiller i sin behandling av det teoretiske begrepet *politisk subjektivering*. Det skjer ut i fra tre ulike teoretiske innfallsvinkler.

Jeg vil i det følgende ta for meg den italienske teoretikeren Antonio Gramscis innfallsvinkel til politisk subjektivering, men vil først komme inn på noe av hans forståelse av forholdet mellom arbeiderklassen og den moderne kapitalismen. Antonio Gramsci har for ettertiden blitt stående som en viktig kulturteoretisk marxistisk tenker. Han fikk gjennom sitt korte liv en posisjon som en viktig ideolog, og han pleiet direkte kontakt med flere i ledelsen for det purunge Sovjetunionen. Antonio Gramsci arbeidet bredt både akademisk og politisk i Italia på andre halvdel av 1920-tallet. Hans politiske overbevisning og teoretiske arbeider gjorde at han tidlig kom på kollisjonskurs med det italienske fascismen. Gramsci var stadig i personlig og politisk kamp med Benito Mussolini fra han ble statsminister i Italia i 1922, og til Gramsci døde i 1937. Mussolini drev tidlig i sin karriere en aggressiv ”katt og mus-lek” med de sosialdemokratiske partiene og de kommunistiske grupperingene. I årene frem til Gramsci ble fengslet i 1926, drev Mussolini en klassisk ”splitt og hersk taktikk” som drev opposisjonspartiene mot hverandre. Fra 1924 ble Gramsci direkte involvert i dette spillet som generalsekretær for det italienske kommunistpartiet. Gramsci ble arrestert av Mussolini i 1926, men på cellen produserte han likevel 2848 sider med politisk teori som senere ble smuglet ut av fengslet. Hans teoretiske produksjon gikk dermed ikke tapt sammen med ham. Gramscis bakgrunn og kamp for sitt politiske syn, er på mange måter illustrerende for hans eget tankegods. Hans intellektuelle og politiske trussel mot det fascistiske styret er godt forklart i aktors utsagn i rettsaken mot ham i 1928: ”For twenty years we must stop this brain from functioning”.²¹ Noe av det viktigste Antonio Gramsci etterlot seg, er tankene om kulturelt hegemoni og teoriene om de intellektuelles rolle. Disse to delene av hans teoretiske arbeid gir grunnlag for å forstå Gramscis tanker om politisk subjektivering.

²⁰ *Encyclopædia Britannica online*, s. v. ”subject”, accessed 02 May, <http://academic.eb.com/bps/dictionary?query=subject>.

²¹ Antonio Gramsci, *Selections From The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, redigert av Quintin Hoare og Geoffrey Nowell Smith, (New York: International Publishers, 1971), lxxxix, xciv.

Antonio Gramscis tenkning bygger i stor grad på Karl Marx' materialistiske historiesyn, der spørsmålet om samfunnsklasser og deres immanente motsetninger står sentralt. Marx' og Gramscis teoretiske fundament skiller imidlertid lag, blant annet når det gjelder forståelsen av kunsten og kulturens rolle i den politiske prosessen fram mot proletariats revolusjon. Gramsci mente at proletariatet trengte sin egen kultur, filosofi, kunst, levesett og sin egen psykologiske verdensanskuelse når klassekampen var over og revolusjonen hadde utviklet seg til et klasseløst samfunn. Det interessante i denne sammenhengen er Gramscis idéer knyttet til den intellektuelle arbeideren, og til forholdet mellom arbeidernes kultur og borgerskapet.²² Gramsci så på forholdet mellom base og overbygning som en dialektisk prosess. I motsetning til Marx hevdet Gramsci at det ikke var nødvendig først å endre produksjonsforholdene i basen, for så å endre det ideologiske som var plassert i overbygningen.²³ Overbygningen var det begrep i Marx' strukturelle og materialistiske analyse, hvor kulturen og kunsten hadde sitt tilholdssted, samtidig med at spiren til de fleste av det sivile samfunnets aktiviteter også har sin rot i basens produksjonsforhold.²⁴ Gramscis poeng er at det ikke er tale om fastlåste blokker i en rigid struktur. I denne dialektiske prosessen spiller forståelsen av den intellektuelle en sentral rolle både for marxisten Antonio Gramsci og kunstneren Thomas Hirschhorn. Gramsci utleder et begrep om den intellektuelle som er uavhengig av yrke og sosial posisjon. Gramsci ser bevisst ut over den tradisjonelle oppfatningen av den intellektuelles samfunnsmessige funksjon. Han anerkjenner at de tradisjonelle intellektuelle er produkter av det borgerlige samfunnet, hvor de har bestemte egenskaper knyttet til seg, og gjerne innehar bestemte profesjoner som lærer, prest, funksjonær, vitenskapsmann etc. Gramsci ønsker å utfordre forståelsen av at den intellektuelle i mennesket er en egenskap bare et fåtall i samfunnet har evner til å forvalte. For Gramsci er den intellektuelle aktiviteten kun noe som blir utført i ulike "rom", og som fungerer som konstruktive innenfor spesifikke sosiale formasjoner eller klasser.²⁵ En allegori som kan tydeliggjøre dette er at en arbeider *gir* sitt arbeide – men ikke *er* sitt arbeide. Gramsci hevder at alle mennesker er intellektuelle, men at ikke alle fyller denne funksjonen i samfunnet. Potensialet for den intellektuelle kapasiteten ligger latent i et hvert menneske, uavhengig av dets plass i et bestemt sosialt lag. Det er altså ikke slik at vi

²² Antonio Gramsci, *The Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*, Redigert av David Forgacs, (New York, New York University Press, 2000), 70, 71.

²³ Antonio Gramsci, *The Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*, 199.

²⁴ Ibid., 193.

²⁵ Antonio Gramsci, *Selections From The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, redigert av Quintin Hoare og Geoffrey Nowell Smith, (New York: International Publishers, 1971), 5-7.

kan snakke om en ikke-intellektuell, men at mennesker forvalter tanker og handlinger på intellektuelt vis utfra hvilken samfunnsmessig funksjon vi til en hver tid fyller. Antonio Gramsci utdyper dette slik:

Each man, finally, outside his professional activity, carries on some form of intellectual activity, that is, he is a "philosopher", an artist, a man of taste, he participates in a particular conception of the world, has a conscious line of moral conduct, and therefore contributes to sustain a conception of the world or to modify it, that is, to bring into being new modes of thought.²⁶

Antonio Gramsci hevdet at borgerskapet som representant for kapitalismen førte en klassekrig på flere områder, deriblant innenfor kulturens område. Dynamikken går under betegnelsen kulturelt hegemoni, og går ut på at én klasse hersket over en annen i forståelsen av hvilken rolle kultur og kunst spiller i maskeringen av sosiale relasjoner. Denne formen for klassedominans blir gjennomført ved at borgerskapet benytter kulturen som et redskap for å holde arbeiderklassen undertrykket. Dette blir mulig gjennom borgerskapets opparbeidede falske (ideologiske) historiske legitimitet. Dette er undertrykkende fordi arbeiderklassen oppfostres i en kultur som legitimerer og understøtter deres egen fremmedgjøring. Siden Marx beskrev det sivile samfunnets aktiviteter som en del av opprettholdelsen av statens produksjonsstruktur (basen), vil den potensielle endringen i form av politisk subjektivering forbli blokkert. Dette fordi det mekanisk-strukturelle vil måtte endre seg før mennesket som kulturelt vesen selv kan øve påvirkning. Hos Antonio Gramsci finnes en åpning der politisk subjektivering kan finne sted, dvs. i det "rommet" hvor det sivile samfunnets aktiviteter også er en del av overbygningen. Det er her tale om en dialogisk prosess mellom de to strukturene (base og overbygning), hvor den klassen som har kontroll over sivilsamfunnet med sitt kultur-ideologiske program, med tiden vil kunne erverve seg hegemoniet. Det vil si et overtak som rent metodisk oppnås ved å overvinne en annen samfunnsklasses økonomiske, politiske og intellektuelle ideologiske fundament. Det er her Gramsci kommer inn på den politiske subjektiveringens beveggrunn, når han hevder at det er ideologien som "produserer" subjekter. En måte å unnsnippe kapitalismens undertrykkende struktur, er gjennom den politiske subjektiveringens evne til å skape et kreativt intellektuelt rom som påvirker kulturen man selv lever i. For Gramsci kreves det altså en eller flere former for intellektuell kapasitet, og som ideelt vil gjøre arbeideren i stand til å forme nye tanker om en verden uten

²⁶ Antonio Gramsci, *Selections From The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, 9.

undertrykkelse.²⁷ Dersom vi abstraherer fra Gramscis klassebegrep og strukturteori, kan vi se på hans tanker som en filosofi om menneskets evne til å forvalte tanker og egenskaper rent generelt. Dessuten at muligheten for tankemessig og strukturell endring av vår materielle verden, til syvende og sist er avhengig av troen på ”det kollektives” evne og kapasitet til å se potensiale hos den enkelte. At det i hver enkelt ligger egenskaper latent som kan benyttes som ressurs i byggingen av en kultur som har en mer rettferdig og bedre fordelt verden som sin *raison d’être*. Evnen til å bli bevisst en slik endring, ligger i troen på kombinasjonen av mennesket som *homo sapiens* (det vise mennesket), og *homo faber* (det skapende mennesket).²⁸

En annen filosof som kaster lys over begrepet politisk subjektivering, er den franske filosofen Jacques Rancière (1940-). Rancière er professor emeritus på Universitetet i Paris VIII. Jacques Rancière har skrevet spesielt to tekster som er sentrale, når man skal ta for seg begrepet *politisk subjektivering*. Tekstene tar for seg ulike sider ved forholdet mellom kunst, samfunn, estetikk og politikk. *Sanselighetens politikk* (*Le partage du sensible: Esthétique et politique*), og *Den Emansiperte tilskuer* (*Le Spectateur Émancipé*) er alle skrevet på første halvdel av 2000-tallet. Jacques Rancière står for en forståelse av estetikk i vid forstand²⁹, og fremsetter en annen forståelse av makt, politikk og kultur enn den Antonio Gramsci sto for. For å få et bedre bilde av hvordan Rancière benytter begrepet politisk subjektivering, vil det også være nyttig med en kort innføring i omstendighetene rundt hans teoretiske brudd med sin mentor, filosofen og marxisten Louis Althusser (1918-1990).

Rancière etablerer i boken *Politics of Aesthetics- Distribution of the sensible* en teori hvor han ser det politiske systemet og sivilsamfunnet i det vestlige demokratiet som en form for sansemessige erfaringsrom. Disse erfaringsrommene er delt opp i ulike deler avhengig av hva som kan sanses og uttrykkes i de ulike rommene. Hos Marx og Gramsci er samfunnsstrukturen og sivilsamfunnet delt mellom base og overbygning. Jacques Rancière deler derimot samfunnets politiske og strukturelle bestanddeler inn i to kategorier, hvor de to delene forstås gjennom hvordan de fordeler, distribuerer og deler de sanselige aktiviteter i det kollektive liv mellom seg. Den ene delen kaller han for politi-ordenen (av den greske bystat *polis*), og det er her den til enhver tid rådende samfunnsstrukturen er lokalisert. Politi-ordenen er, slik navnet alluderer både til politi og polis, stedet hvor den dominerende makten

²⁷ Woolcock, Joseph A, ”Politics, Ideology and Hegemony in Gramsci’s Theory, i *Social and Economic Studies* Vol. 34 No.3 (1985): 203-205.

²⁸ Antonio Gramsci, *Selections From The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, 9.

²⁹ Oliver Davis, (ed.), *Rancière Now - Current Perspectives on Jacques Rancière*. (Cambridge/Malden: Polity Press, 2013),157.

er situert. Enten vi taler om et demokrati eller diktatur, er det i politi-ordenen det til en hver tid bestemmes hvem som har en stemme i samfunnet, og hvem som ikke har det. Politikk hos Rancière eksisterer som noe *latent* innenfor politi-ordenens struktur.³⁰ Dette står i motsetning til en konvensjonell forståelse av politikk hvor det demokratiske og juridiske regulerer makt, autoritet og legitimiteten som er implisitt i etableringen av typiske hierarkiske strukturer. Det ”politiske” i Rancières tekster er basert på en idé om radikal likhet (eng. equality), og det er denne likhetstanken som er utgangspunktet for hans begrep om politikk. Politikk er altså en form for sanselig prosess hvor en endring innenfor politi-ordenens dominerende strukturer kan finne sted. Jacques Rancière beskriver dissensen både som noe som kan kjempes frem gjennom streiker og demonstrasjoner, og gjennom kunsten og litteraturen. Det som konkret endrer og fører frem denne sanselige *dissensen* i politi-ordenen, er hendelser hvor de stemmeløse subjektene som før bare var blitt oppfattet som støy, kommer til orde. Slike hendelser kan kun gjennomføres gjennom prosesser knyttet til politisk subjektivering.

Når de som ikke har en stemme i felleskapet (*sans-part*) kommer til ordet, vil det skje en stykkevis endring i politi-strukturen som fører til en rekonfigurasjon av de sanselige erfaringsrommene.³¹ Det som ligger bakenfor de sansemessige erfaringsrommene i politi-ordenen, er undertrykkelsens språk. Det vil si en politi-orden som består av grupperinger som hersker over en annen ’stum’ og sansemessig ”usynlig” del av massen. Det foreligger noen implisitte lovmessigheter innenfor ”Delingen av det sanselige”, og disse lovmessighetene handler om dimensjonene tid, rom og former for aktivitet. De innenfor politi-ordenen som har tilgang til fritt å benytte disse sansekategoriene, vil også nødvendigvis kunne dominere over dem som ikke har denne tilgangen.³² Her er et eksempel: den papirløse innvandreren som prøver å overleve i et vestlig land, eller en typisk ”minimum-wage”-arbeider i en av U.S.As delstater, vil verken være herre over sin egen tid, sitt eget personlige rom (i det ene tilfellet i form av rett til personnummer og sosiale rettigheter, eller i det andre tilfellet besittelse av egen eiendom) eller sine personlige aktiviteter. De vil begge være bundet til lange arbeiderdager og lave lønnsutbetalinger, noe som levner liten evne til å yte motstand eller endre sine eksistensvilkår. Det er dette Jacques Rancière søker å beskrive med den politiske subjektiveringen, dvs. nettopp en mulighet til å tilegne seg en stemme i et system, hvor det

³⁰ Jacques Rancière, *The politics of Aesthetics*, translated by Gabriel Rockhill, (London: Continuum press, 2004), 12.

³¹ Gabriel Rockhill, «Appendix I» i Jacques Rancière *The Politics of Aesthetics*, 85.

³² Jacques Rancière, *The politics of Aesthetics*, translated by Gabriel Rockhill, (London: Continuum press, 2004), 12.

eksisterer en masse av stemmeløse. Det var i forståelsen av subjektets rolle og muligheter innenfor samfunnets strukturer at Rancière kom på kollisjonskurs med sin lærer Louis Althusser (1918-1990).

I teksten "Ideology and Ideological State Apparatuses" beskriver Althusser hvordan subjektet fullt og helt er fanget av kapitalismens ideologiske undertrykkelse. Dette systemet blir beskrevet av ham som fullstendig sammenvevd med samfunnets "demokratiske" institusjoner, slik som utdanningssystemet. Elevene og studentene lærer lydighet overfor sin egen undertrykker.³³ Dette tar de med seg videre i livet som lydige undersåtter. De ulike undertrykkende ideologiske institusjonene innenfor staten; utdanningssystemet, arbeidsplassen, industrien og religionen er alle, ifølge Althusser, med på å maskere en høyst reell og omfattende ideologisk basert utbytting av arbeiderklassen. Denne undertrykkelsen er nærmest manifestert i vår "underbevissthet" som underkastede individer.³⁴ Så godt skrudd sammen er dette bedraget at menneskene opplever de mest opprørende konsekvensene av systemet som naturgitte. Dette er den ytterste konsekvens av å leve under statens ideologiske struktur, fordi de opplever den ideologiske representasjonen av virkeligheten som virkelig og *ikke* falsk.³⁵ Althusser forklarer videre at det er denne ideologien som virkelighetsforståelse som "rekrutterer" subjekter blant ulike mennesker, og det er den som gjør individer om til subjekter.³⁶ Louis Althusser ser arbeidernes revolusjon som eneste vei ut av den vanntette ideologiske matrisen som staten og kapitalens ideologiske strukturer skaper gjennom en kontinuerlig reproduksjon av produktivkreftene. Produksjonsforholdene er slik vi tidligere så hos Marx, nettopp det som holder massene nede, og legitimerer borgerskapets hegemoniske posisjon. Det som skal til for å bryte den onde sirkelen, er å instruere massene. Det var blant annet på dette punktet at Althusser og Rancière skilte lag. Det vil si nettopp i synet på subjektets muligheter innenfor de strukturelle rammene. Et av de kritiske punktene i Althusserstrukturalistiske marxisme mente Rancière lå i opprettholdelsen av en ulikhetens logikk. Det at det var de intellektuelle som skulle "belære" massene, slik at folk kunne utdannes til å se bedraget de levde under, reagerte Rancière mot. Et utgangspunkt som i seg selv var hierarkisk og dermed bidro til ulikhet, ifølge Rancière.³⁷ Det er i forhold til dette

³³ Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)», i *Mapping Ideology*, Redigert av Slavoj Žižek. (London/New York: Verso, 2012.): 103.

³⁴ Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)»: 104, 124.

³⁵ Ibid., 124.

³⁶ Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)»: 130.

³⁷ Oliver Davis, (ed.), *Rancière Now - Current Perspectives on Jacques Rancière.*: 2, 3.

strukturalistiske synet på klasser og subjektets mulighetsbetingelser, at Rancière presenterer et annet perspektiv.

Jacques Rancières utgangspunkt for teorien om ”Delingen av det sanselige” var en oppdagelse han gjorde da han foretok flere historiske undersøkelser av arbeidere innenfor St. Simon-bevegelsen i Frankrike omkring år 1830. Det han oppdaget var at disse arbeiderene ikke bare arbeidet 10-14 timer i døgnet, men også tok seg tid til andre kreative og kunstneriske aktiviteter. Det at de strengt talt kun hadde få timer i uken til hvile, skulle tilsi at de i den tiden holdt seg innendørs og i sengen. Det Rancière oppdaget var at arbeiderne heller brukte tiden til å møtes for å diskutere, lese poesi, skrive, drive politisk arbeide og gå lange spaserturer sammen. Dette var alt annet enn bildet Rancière til da hadde hatt av ”proletarkulturen” på denne tiden. Arbeiderne hadde innenfor ”delingen av det sanseliges” dimensjoner funnet tid, der det ikke var ment å finnes tid. De hadde drevet en form for aktivitet; kreativ og kunstnerisk, og etablert et rom for seg selv som ikke tidligere hadde eksistert for dem. Andre, som Althusser, så arbeiderne som en helhetlig masse som var utsatt for en strukturell deterministisk undertrykkelse uten egen individualitet. Hos Jacques Rancière fremstod i stedet arbeiderne som våkne intellektuelle, som også fant meningsfeller i sin egen gruppe. Dette beviste for Rancière at der Althusser så en masse av subjekter som måtte rettleides og utdannes, så fant Rancière arbeiderbevegelser før Marx som brøt med de etablerte politi-strukturene. De hadde altså skapt et brudd i de sanselige kategoriene (tid, rom og former for aktivitet), og *rekonfigurert* sine egne betingelser ved å gjøre motstand, blant annet gjennom estetisk aktivitet.³⁸ Arbeiderne hadde altså foretatt en form for emansipasjon fra industrialiseringens lenker, altså en type frigjørende aktivitet som man kan betegne som en politisk subjektivering.

Den franske filosofen Michel Foucault har et annen måte å forholde seg til spørsmålet om politisk subjektivering, noe som understrekes av hvordan han fortolker makt, historie og subjektets rolle. Michel Foucault kan ikke sies å være strukturalistisk orientert slik som Gramsci og Rancière, og han definerer materialitet på en annen måte enn de to foregående tenkerne. Foucaults tanker spenner så bredt, over så mange temaer og vitenskapelige disipliner, at det er vanskelig å gi et fullgodt bilde av hans virke. Det er imidlertid noen hovedmomenter jeg ønsker å komme inn på, før jeg belyser den delen av hans tanker som jeg

³⁸ Jacques Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, [Le Spectateur Émancipé. La Fabrique Éditions, 2008], Oversatt av Geir Uvsløkk, (Oslo: Pax Forlag, 2012), 33-35.

mener gir en interessant inngang til temaet politisk subjektivering. Dette vil også muligvis tjene til å sette både Jacques Rancières og Antonio Gramscis tenkning i et annet lys. Michel Foucault ser historien som betinget av en rekke ulike faktorer. Historien for ham er verken lineær eller syklisk, og følger heller ingen annen strukturell lovmessighet (jf. Marx, Gramsci) som gjør at menneskene er determinert til en situasjon eller tilstand innen historien på den ene eller den andre måten. Vi er hvor vi er i historien på grunn av tilfeldige hendelser; kriger, revolusjoner eller kulturelle, sosiale og etiske veivalg uten noen overordnet strukturell plan. Hos Foucault er subjektet resultat av en historie betinget av ytre omstendigheter, og den er betinget fordi det er oss mennesker i felleskap som former den på ulike måter. Hvem vi er som individer, er også et spørsmål som formes av kollektivets handlinger. Vi er altså en del av en historisk arv og kontekst, men vi formes av et vell av ulike hendelser og motstridende praksiser. Foucault inntar et fugleperspektiv, og undersøker menneskenes historie gjennom nettopp å se på våre ulike praksiser. Menneskenes ulike praksiser er i seg selv betinget (contingent), og derfor gjenstand for forandring. Historien er altså ikke den samme for Foucault som for Marx og Gramsci, som legger bestemte strukturer og historiske betingelser til grunn for å fortolke historien. Foucault vil si at dette kan skje, men at det ikke finnes en iboende lovmessighet som tilsier at for eksempel kapitalismen som system ville spille falitt, og bane vei for det klasseløse samfunn. Foucault vil heller ikke beskrive historien gjennom sosiale stratifikasjoner som klassekamp, eller strukturelle beskrivelser av maktforhold som Marx' base og overbygning.³⁹ Michel Foucaults tanker om subjektet og dets transformative karakter, er en viktig del av hans teorier om makt. Noe av det interessante ved Foucaults perspektiv er at etableringen av subjektet er en prosess som blir til i spenningsfeltet mellom makt som fenomen, og er et resultat av hvordan vi forvalter og skaffer oss kunnskap om verden.

En viktig del av den moderne subjektiveringen blir synlig for oss når vi ser hvordan makt utøves. Michel Foucault skildrer i verket *Overvåkning og straff* (1975) hvordan det på 1700- og 1800-tallet ble etablert en overgang til en stat som brukte vitenskapen og søken etter ny kunnskap sammen med bruk av repressive makt til å forme subjektet i gjennom utstrakt sosial kontroll.⁴⁰ Den nye formen for makt skilte seg fra de gamle regimene, og utviklet seg etter hvert til et subtilt og psykologisk "disiplinerende samfunn". En bruk av disiplinerende institusjoner som til forskjell fra tidligere ikke bare skulle påføres fra utsiden ved hjelp av

³⁹ Todd May, *The Philosophy of Foucault*, (Chesham: Acumen Publishing Unlimited, 2006), 16.

⁴⁰ Gutting, Gary, *The Cambridge Companion to Foucault*, Second Edition, (New York, Cambridge University Press, 2005), 97.

repressive, men manifestere seg gjennom en indoktrinering av subjektets indre. Foucault fant frem til denne herskende teknikken i ”det disiplinære samfunnet” blant annet gjennom å studere hvordan korrektive institusjoner fungerte på samfunnets ”outsidere”. Foucault ville undersøke hva samfunnets ”unormale” kunne fortelle om alle de ”normale”. Hva kunne institusjoner som fengslet, skolene og helsevesenet fortelle oss om de som hadde falt ut av samfunnet, og hva kjennetegnet egentlig det felleskapet de hadde falt ut av? I disse institusjonene fant Foucault en egen form for subjektivitet; slike steder som i kraft av sin institusjonelle ”disiplinære” karakter formet mennesker til en ny type subjekter.⁴¹ Fengslet straffet og produserte lydige subjekter, psykiatrien behandlet og friskmeldte ved bruk av sin egen subjektiverende makt. Disse metodene og teknikkene for maktutøvelse som i utgangspunktet virket på ”outsiderne” i samfunnet ble, som tidligere nevnt, for Foucault en markør for hvordan dette virket i sosialiteten som helhet. Foucault ser blant annet på hva som skjer i prosessen bak subjektiveringen av ”pøbelen” når han går fra ”å gjøre” en kriminell handling til å bli behandlet som om han i hele sitt vesen er kriminell.

Man så altså en overgang fra en stat som brukte eksplisitt makt til å holde nede og kanskje eliminere og knekke uønskede elementer, til en stat som produserte lydige og selvgående ”docile” individer som ikke satt spørsmålstegn ved sin egen lydighet overfor samfunnsinstitusjonenes bruk av makt. Dette var et samfunn som ved sin bruk av disiplin og overvåking, lagring av dødsrate, fødselsrate, giftealder, skatt og fritid, etablerer et system som kan beregne og økonomisere hele livsløpet ved å kontrollere subjektenes herredømme over sin egen tid.⁴²

I teksten ”Afterword - The Subject and Power” skriver Michel Foucault at hans egne maktanalyser kretser rundt ulike forståelser av hvordan mennesker på ulike måter transformeres til subjekter. I en del av hans arbeider er subjektet plassert mellom ulike praksiser, enten som subjekt som er skilt fra andre eller delt i sitt eget indre. I disse praksisene blir subjektet objektivisert. Den siste og for meg den mest aktuelle forståelsen Foucault søker å teoretisere, er hvordan mennesker gjør seg selv om til subjekter.⁴³ For å komme fram til hvordan subjektet ”objektiviseres” må Foucault gjøre en analyse av maktrelasjoner. Foucault studerer ikke makten innenfor dens indre interne rasjonalitet, som tar utgangspunkt i institusjonenes underforståtte legitimitet. Foucault nevner ulike fenomener

⁴¹ Ibid., 98, 99.

⁴² Ibid., 98.

⁴³ Michel Foucault, ”Afterword – The Subject and Power”, I Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, (Sussex, Harvester Press Limited, 1982), 208.

som står i opposisjon til hverandre: foreldre over barn, menn over kvinner, psykiatrien over de mentalt syke, medisinen over befolkningen og administrasjonen over hvordan folk lever sine liv. For å virkelig gripe maktrelasjoner, blir de som gjør motstand mot den, vel så viktig å undersøke som de som holder systemet ved like. Foucault understreker at motstand mot makten som ligger iboende i disse fenomenene, har til felles er at de finnes i alle land, og at kampen handler om hvordan makten benyttes; i selve makt-handlingen.⁴⁴ De nevnte kategoriene er, for sine subjekter, både velkjente og ”nære” i fysisk og mental forstand. Forsøk på for sterk individualisering er også noe som strittes imot, når det går på bekostning av felleskapet. Et samfunns kunnskapsbase er også elementer som det gjøres motstand mot i de fleste samfunn, når kunnskap blir benyttes som en undertrykkende form for makt. Disse elementene er når de kombineres, med på å bestemme hvem vi er som individer. Det som kategoriserer oss, er med på å avgjøre identitet, men er også bestemt av hva felleskapet forteller oss at vi er. Foucault forklarer at begrepet subjekt har to refleksive betydninger. Den første definisjonen går ut på at noen utøver kontroll og avhengighet overfor andre, den andre er knyttet til et individs selvforståelse og identitet. Begge disse definisjonene legger til grunn at noen blir underlagt andres kontroll, eller som en konsekvens produserer en type subjektivitet. Foucault hevder i denne teksten at kampen mot å bli underlagt subjektivering er minst like til stede og levende i dag som i tidligere tider. Den vestlige reformasjonen på 1500-tallet trekker Foucault frem som et eksempel på kampen om subjektivering, som startet som et opprør mot både religiøse og moralske subjektiveringsprosesser som eksisterte i middelalderens Europa. Foucault hevder at subjektivering ikke kan sees separat fra begreper om dominering og utnyttelse, men at subjektet i den moderne statens oppbygning etter renessansen befinner seg i spenningsfeltet mellom en stat som både bygger opp under illusjonen om individualisering på den ene siden, og en tanke om menneske som gjenstand for en altomfattende makt på den andre.⁴⁵ Foucault hevder at utfordringen for det moderne mennesket ikke er å skille seg fra statens totaliserende strukturer alene, men heller å skape nye former for subjektivering for å unnsnippe den type individualisering som virker undertrykkende på individer.⁴⁶ For Foucault er ikke maktrelasjoner noe man kan kvitte seg med, men uttrykk for nødvendige strukturer for at relasjoner mellom individer og grupper kan ha en form for sameksistens. Det betyr imidlertid ikke at maktrelasjoner ikke også kan være destruktive og dominerende, derfor må det innenfor disse faktorene foregå en stadig motstand

⁴⁴ Ibid., 211.

⁴⁵ Ibid., 212, 213.

⁴⁶ Michel Foucault, ”Afterword – The Subject and Power”, i Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 216.

mot at de strukturer og relasjoner som er tilstede ikke virker destruktive og undergravende på subjektene.⁴⁷ Maktens natur er, ifølge Foucault, ikke bygget på noen form for ren konsensus, eller på gjensidig tillatelse i seg selv. Han plasserer ikke makt som en ren handling mellom individer, men som en handling som plasserer seg over deres individuelle handlinger. For at dette skal være mulig må også den som det utøves makt over også anerkjennes som en som deltar og er aktiv i gjennom sin potensielle handling. Det er like fullt bygget opp av individer som gjennom maktens relasjonelle påvirkning er subjektiverte.⁴⁸ Foucault beskriver maktens logikk gjennom de subjektiverte individene med følgende sitat:

*In itself the exercise of power is not violence; nor is it consent which, implicitly, is renewable. It is a total structure of actions brought to bear upon possible actions; it incites, it induces, it seduces, it makes easier or more difficult; in the extreme it constrains or forbids absolutely; it is nevertheless always a way of acting upon an acting subject or acting subjects by virtue of their acting or being capable of action. A set of actions upon other actions.*⁴⁹

Foucault gjør imidlertid frihet til en viktig komponent i denne sammenhengen. For at handlinger skal utøves i maktens tjeneste må det finnes en grad av frihet for individene. Om alt er predeterminert, finnes det altså heller ikke noe rom for maktrelasjoner. Dette betyr ikke, ifølge Foucault, at makten og friheten noen gang møtes ansikt til ansikt. Der hvor friheten hersker absolutt, kan ikke makten i sin absolutte form være tilstede. Det er derimot slik at friheten er en forutsetning for at maktrelasjoner kan eksistere, og her spiller subjektivering en sentral rolle. Maktens relasjon til friheten, går gjennom formasjonen av subjektene. Det iboende paradokset i en maktrelasjon, en relasjon mellom to, går mellom subjektets vilje til ulydighet og frihetens evne til ikke å la seg bøye. Foucault snakker altså ikke om frihet som essens, men som noe det må forhandles om. Det er en posisjon som er lik en *agonisme*, dvs. en prosess hvor man forsøker å finne konstruktive aspekter ved politiske konflikter. Logikken bak denne maktstrukturens dynamikk, slik Foucault beskriver med ”handling over handling”, er at dette mønsteret går sammen i den menneskelige sosialiteten. Den er ikke situert ”over” samfunnet som en separat del med noen distinkt autonomi.⁵⁰ Foucault klargjør med følgende sitat:

*Power relations are rooted in the social networks.*⁵¹

⁴⁷ Ibid., 217.

⁴⁸ Ibid., 220.

⁴⁹ Ibid., 220.

⁵⁰ Michel Foucault, ”Afterword – The Subject and Power”, I Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 222.

⁵¹ Ibid., 224.

Denne formen for maktutøvelse får virkelig stor gjennomslagskraft når mange individuelle subjektiverte individer samler sine målsettinger og institusjonaliserer disse målsettingene. Da blir resultatet at man sitter igjen med mange ulike maktrelasjoner, som forsterker, demmer opp og reduserer hverandre i hurtig tempo. Dette kommer til uttrykk både igjennom sosialitet, i staten og i samfunnet forøvrig.⁵² Subjektet blir for Foucault derved et produkt av ideologi. Subjektet er likevel ikke overlatt ”til seg selv”, men befinner seg hele tiden i en subjektiveringsprosess som endrer seg ut i fra hvilken diskursiv ramme man legger for å studere maktens uttrykk nettopp gjennom subjektene ”handling over handling”.⁵³ Foucault forståelse av subjektets rolle i verden, skiller seg sterkt fra hans franske kolleger, og da særlig eksistensialisten Jean Paul Sartre. Hos Sartre vil subjektet være fri i den forstand at det her overlatt til sin egen isolerte eksistens uten at utenforliggende faktorer som ideologi gis en formende rolle.⁵⁴ Jeg vil imidlertid fokusere på et begrep av Foucault som han opprinnelig finner hos den greske filosofen Euripides, nemlig begrepet *parrhesia* (fri eller fryktløs tale).⁵⁵ Dette begrepet finnes blant annet i Michel Foucaults transkriberte forelesninger fra Collège de France i årene 1983-84, i den oversatte engelske utgaven under tittelen *The Courage of Truth (The Government of Self and Others II)*. Foucault beskriver *parrhesia* som et modus for å tale sannhet. Foucault plasserer denne praksisen som *parrhesia* er, til noe han kaller for *alethurgi*. Foucault forklarer at *alethurgi* forstått gjennom etymologien, er noe som produserer sannhet.⁵⁶ Foucault leter etter *parrhesia* i tekster fra filosofer og andre tenkere i antikken, i tidlig kristen tid, i tidlig nytid frem til forrige århundre. Han ser på *parrhesia* som praksisen knyttet til det etymologiske *pan rema*, det å fortelle alt. En *parrhesiast*, er altså en person som sier det hele og ikke legger skjul på noe. Om du er en utøver av *parrhesia*, er du en person som ikke holder tilbake noe, altså en som sier hele sannheten uten blygsel.⁵⁷ Denne formen for sannhets-praksis vil for en person både være positivt, men det kan også virke negativt i det sosiale rom så vel som i det politiske rom. En person som sier alt, kan både være en slags dissident, men også en som sier alt som faller en inn uten å ta hensyn til sosiale

⁵² Ibid., 224.

⁵³ Alan D. Schrift, ”Foucault’s Reconfiguration of the Subject – From Nietzsche to Butler, Laclau/Mouffe, and Beyond”, i *Philosophy Today* 40, pp.153-159, vår 1997 (Chicago: De Paul University, 1997): 154.

⁵⁴ Ibid., 154

⁵⁵ Michel Foucault, *The Courage of Truth (The Government of self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983-1984*, Edited by Frédéric Gros, General Editors François Ewald and Alessandro Fontana, English series editor Arnold I. Davidson, Translated by Graham Burchell, (New York, Palgrave Macmillan, 2011), 34.

⁵⁶ Ibid., 3.

⁵⁷ Michel Foucault, *The Courage of Truth (The Government of self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983-1984*, 9.

normer og regler.⁵⁸ En utøver av *parrhesia*, kan om han sier sannheten risikere sitt eget liv, dersom hans motpart ikke tåler å høre sannheten og har tilstrekkelig politisk makt over ham. Det er knyttet en form for mot til å anta rollen som sannhetens budbringer. Tar du rollen som en ”parrhesiast” har den du taler til godtatt, og et stykke på vei forstått hvilke konsekvenser som ligger til grunn for den dynamikken som Michel Foucault karakteriserer som ”the parrhesiastic game”.⁵⁹ Videre forklarer Foucault at en parrhesiast ikke per definisjon er en type profesjonell karakter eller yrkesutøver, eller en som innehar bestemte egenskaper eller evner. Det å utøve *parrhesia* er heller å ta en posisjon eller et standpunkt, en måte å være på som ligner det å leve etter en bestemt dyd eller å igangsette en bestemt form for aktivitet.⁶⁰ Det er slik at Parrhesiasten forsøker å uttrykke en mest mulig direkte sammenheng mellom seg selv som den som taler, og hva det er han eller hun faktisk ytrer. Parrhesiasten forsøker å unngå retorikk, for på best mulig måte uttrykke hva som er hans mening på en direkte, klar og ufiltrert måte.⁶¹ Han er også implisitt forpliktet til å identifisere seg med det han eller hun selv sier; slik at både taleakten og personen er underlagt *parrhesia* og den risikoen dette medfører. Foucault sier følgende på en forelesning på University of California på Berkeley høsten 1983:

*The parrhesiastes is not only sincere and says what is his opinion, but his opinion is also the truth. He says what he knows to be true. The second characteristic of parrhesia, then, is that there is always an exact coincidence between belief and truth.*⁶²

Det er også interessant at Foucault kontrasterer den greske *parrhesia* med Descartes’ forhold til ”hva vi kan vite” og ”hva vi tror”. Foucault hevder at forskjellen ligger i at den cartesianske ideen er knyttet til mentale erfaringer, mens *parrhesia* er knyttet til en verbal aktivitet. Et problematisk punkt ved dette er at Descartes tvil er hans garanti for hva han kan vite, mens parrhesiasten sier hva han fra sin posisjon vet har sannhetsgehalt. Slik sett vil parrhesiastens ”subjektive” forståelse av sin egen overbevisning kun ”reddes” fra en relativisering ved å se på de moralske kvaliteter og motet og risikoen som parrhesiasten tar

⁵⁸ Ibid., 10.

⁵⁹ Ibid., 13.

⁶⁰ Ibid., 14.

⁶¹ Michel Foucault, *Fearless Speech*, Edited by Joseph Pearson, 1st ed, (Los Angeles: CA Semiotext (e), Distributed by MIT Press, 2001), 12.

⁶² Michel Foucault, *Fearless Speech*, 14.

ved å tale den ufiltrerte sannheten. Foucault fremhever at denne risikotakningen er det som kjennetegner parrhesiastens aktiviteter.⁶³

Han eller hun vil kunne fremkalle sinne og virke truende på personer, provosere en bys makthavere og i verste fall risikere å bli hevnet og straffet av de som sitter med makten.⁶⁴ Gary Gutting skriver i boken *The Cambridge Companion to Michel Foucault* at parrhesia forholder seg til spørsmålet om subjektivering og politisk subjektivering ved at den ”fryktløse tale” omformer seg selv til en type sosial dyd, en dyd som tydeliggjør også ”den andres” rett og frihet. I den fryktløse tale ligger muligheten og retten til avslå en autoritativ påleggelse der makten oppleves som ”unspoken”. Det er rett å si: ”Dette vil jeg ikke være med på, fordi jeg opplever det som usant og galt; selv om sosialt press, en stat, prins eller arbeidsgiver sier at jeg må det”. Det å handle parrhesiastisk vil måtte være både en form for overskridende og transgressiv kritikk; altså en kritikk som i sin natur er med på å forme hvem vi kan være qua subjekter. Det vil også kunne være en viktig bestanddel i en ideologisk kritikk, fordi sannhet som ideal og rettferdigheten som ligger i handlingen *parrhesia*, i seg selv er viktig for å være i stand til ”egenkraftmobilisering” (empowerment).⁶⁵

En lesning av Foucaults behandling av *parrhesia*, er nettopp å motarbeide avmakt og ta kontrollen over sin egen subjektiverende praksis. *Parrhesia* er dermed en taktikk for på en og samme tid å motarbeide regressiv maktbruk, for selv å kunne sørge for en subjektivering der man ikke er undertrykket. Det har også en klar kvalitet av dissidens. På dette punktet er det flere likhetstrekk ved *parrhesia* som handlingsalternativ, og Rancières forståelse av politisk subjektivering i ”Delingen av det sanselige”. Å tale en sannhet som gjør at du risikerer skade på den ene eller den andre måten, er tilstede fordi en som tar på seg den parrhesiastiske aktiviteten også produserer en ny subjektiveringsposisjon. Han eller hun produserer en ny måte å forholde seg til de ofte implisitte sosiale og politiske betingelsene. Dette enten det ”nye” opptrer i politikkenes strukturer, eller i det nakne individuelle subjektet, produseres det en endring. Parrhesiasten tar altså ”på seg” en subjektivering som resultat av at han eller hun posisjonerer seg som nettopp - parrhesiast. Denne posisjonen er og blir ensom og isolert, for han eller hun kan ikke re-konstituere sitt parrhesia-subjekt uten å ta avstand fra seg selv som individ investert med interesser og individuelle behov. En kjent aktør som man kan lese som en *parrhesiast* er varsleren, den tidligere NSA-medarbeideren

⁶³ Ibid., 14-16.

⁶⁴ Michel Foucault, *The Courage of Truth (The Government of self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983-1984*, 24, 25.

⁶⁵ Gutting, Gary, *The Cambridge Companion to Foucault*, 269.

Edward Snowden. Han var vel vitende om at det var fare for hans eget liv, når han varselet om ulovlig cyber-overvåkning i USA nasjonale overvåkningsorgan NSA. Snowdens motivasjon for varslingen var i følge ham selv, at byråets aktiviteter gikk utover hva han som implisitt medskyldig kunne klare å bære som menneske, med tanke på sin egen moralske overbevisning.⁶⁶ Thomas Hirschhorn benytter også en av bøkene til Michel Foucault basert på forelesningene kalt "Fearless Speech" som formalt virkemiddel i installasjonsverket *Restore Now*, som ble vist på den 27'ende Sao Paolo Biennalen i 2006.⁶⁷ Michel Foucault utdyper mot slutten av sin forelesning på Collège de France en skuddårsdag i februar 1984, på hvilken måte kunsten uttrykker en form for parrhesiastisk aktivitet:

*The consensus of culture has to be opposed by the courage of art in its barbaric truth. Modern art is Cynicism in culture; the cynicism of culture turned against itself. And if this is not just in art, in the modern world, in our world, it is especially in art that the most intense forms of truth-telling with the courage to take the risk of offending are concentrated.*⁶⁸

Det er nettopp i risikoen for å fornærme og støte ved å løfte frem noe som "sannhet" at kunsten kan uttrykke *parrhesia*. Foucault hevder at kunstens effekter egner seg som et uttrykk for fryktløs tale, fordi det både kan "snakke" til betrakteren og være bærer av en slik aktivitet i sitt estetiske uttrykk. Thomas Hirschhorns *Subjecter*-arbeider har nettopp denne egenskapen ved at de ofte implementeres med elementer som kan oppleves støtende, provoserende, samtidig som de er investert med emosjonelt og visuelt krevende tematikk. Foucaults parrhesiastiske kunst er derimot en kunst som "sier det som ikke kan sies". Dette perspektivet vil man kunne hevde passer godt som beskrivelse av Thomas Hirschhorns kunstneriske prosjekt og hans *Subjecter*-arbeider.

Nå som vi har sett på det filosofiske rammeverket rundt begrepet politisk subjektivering, vil jeg i det påfølgende kapitlet gi en introduksjon til Hirschhorns *Subjecter*-arbeider. Verkene vil blant annet kontekstualiseres, beskrives og satt i sammenheng med Thomas Hirschhorns kunstneriske strategier.

⁶⁶ Alan Rusbridger og Ewen MacAskill, "Edward Snowden Interview. The edited transcript", upaginert. The Guardian Newspaper website: <http://www.theguardian.com/world/2014/jul/18/-sp-edward-snowden-nsa-whistleblower-interview-transcript>.

⁶⁷ Yasmil Raymond, "Take Care-Take Care", i Thomas Hirschhorn, Claire Bishop, Sebastian Egenhofer et.al., *Establishing a Critical Corpus*, (Bern: JRP Ringier, 2011), 278, 279.

⁶⁸ Michel Foucault, *The Courage of Truth (The Government of self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983-1984*, 189.

3 Introduksjon til ”Subjecters”

Jeg vil i dette kapitlet først sette *Subjecter*-arbeidene inn i en større kontekstuell sammenheng med hans andre kunstneriske arbeider der *Subjecter*-mannekenger er en viktig del av verket. Deretter vil jeg gi en innledende beskrivelse av det utvalg jeg har gjort av Thomas Hirschhorns serie med arbeider kalt *Subjecters*. Her vil jeg blant annet peke på viktige deler av verkenes visuelle, symbolske og formale innhold og kjennetegn.

3.1 *Subjecters*-arbeidene som estetisk skifte & symbolsk og representasjonell funksjon

På begynnelsen av 2000-tallet begynner den menneskelige figuren å dukke opp i Thomas Hirschhorns praksis. Ved årtusenskiftet begynner Hirschhorn å benytte den menneskelige form i direkte representasjoner med bruk av butikkmannekengen. I sine tidligere verk har det menneskelige subjekt vært viktig, men da som del av allegoriske symbolske representasjoner. Hans anvendelse av den menneskelige formen representert ved bruk av mannekenger, er en type politisk antropomorfisering som fører med seg en ny dimensjon i Thomas Hirschhorns praksis. Dette kapitlet skal omhandle en introduksjon til den delen av hans kunstneriske praksis hvor han begynner å anvende det antropomorfe elementet, som *Subjecter*-arbeidene er et uttrykk for.

Kritikeren Anthony Gardner hevder i artikkelen ”De-Idealizing Democracy” at Thomas Hirschhorns arbeider og praksis som kunstner tidlig på 2000-tallet sto foran et vannskille, siden starten av hans karriere på slutten av 1980-tallet. I store deler av produksjonen fra denne tidlige perioden knyttet Thomas Hirschhorn sine arbeider tematisk opp mot andre kunstnere og flere viktige modernistiske forfattere/intellektuelle. Anthony Gardner peker på at det i Hirschhorns *displays*, blant annet i hans kiosk-, alter- og monument-verker, ble benyttet kunstneriske grep som betegnet en praksis hvor det i stor grad ble anvendt allegoriske virkemidler. Disse virkemidlene ble for eksempel benyttet for å illustrere og sette fokus på spenningen mellom den modernistiske intellektuelle forfatteren eller kunstneren, og samtidige fenomener. Her kunne slike fenomener være for eksempel samtidens overfladiske kjendiskultur benyttet som et symptom på en verden hvor diskrepansen mellom rike og fattige blir stadig større i det akselererende kapitalistiske

systemet.⁶⁹ Dette påståtte skiftet i hans praksis faller sammen med at Thomas Hirschhorn utover på 2000-tallet i flere av sine arbeider anvender mannekenger.

Anthony Gardner hevder at Thomas Hirschhorn foretar en form for estetisk skifte i sin praksis, hvor han beveger seg bort fra symbolske representasjoner i beskrivelsen av globale fenomener. Det som overtar er approprierte fotografier fra ulike konfliktområder i stedet for det som tidligere ville vært en mer symbolsk representasjon av tematikken. Mange av Thomas Hirschhorns verk etter dette fikk et økt innhold av en annen type ”kritisk” collage, med temaer som inneholdt istykkerrevne kroppar, og bilder fra ulike samtidige stridigheter i Palestina, Tsjetsjenia etc. Man ser altså en bevegelse fra at Hirschhorn benytter seg av allegori som strategi, til en mer avslørende og kritisk innstilling til ”det virkelige”. Dette understøttes også av utsagn fra Thomas Hirschhorn om at publikum skal impliseres i hans verk; de skal være ”medskyldige” og rammes av kunsten. Slike ”reaktive” bildekollasjer, samt mange andre fotografiske motiver, er tilstede på flere av Hirschhorns *Subjecter*-skulpturer. Anthony Gardner hevder også at Hirschhorn skiftet fokus fra å tematisere kunstens forhold til global kapitalisme og forbruk, til hvordan kunsten hans kunne avspeile og rette et kritisk fokus på geopolitiske hendelser og politisk retorikk.⁷⁰ Med dette in mente, vil jeg nå komme med noen beskrivelser av *Subjecter*-arbeidene som er karakteristiske for disse verkene.

Subjecter-mannekengene er å finne i flere av hans store installasjonsverker, eller ”skulpturer” som Hirschhorn selv kaller installasjonene. Skulpturene er enten representert som enkeltverk, i skulpturgrupper eller som del av større installasjoner. Utstillingsdukkene blir benyttet som objekter i svært ulike kontekster, og Hirschhorn gir dem posisjoner og betydninger som både er uttrykk for noe universelt og særegent. Skulpturene befinner seg i et fortolkningslandskap, hvor både arbeidenes visuelle og symbolske uttrykk drar veksel på hverandre. Han gir mannekengene et bestemt navn, *Subjecter*, for å gjøre dem til en egen kategori i hans enorme installasjoner. En kategori som også tilkjenner at de har bestemte egne ”funksjoner”, som skiller dem fra hans øvrige valg av materialer. Hirschhorns verk består ofte av en enorm mengde ulike gjenstander satt sammen i et bricolage, og der *Subjecter*-skulpturene som formuttrykk har en helt egen funksjon. Bruken av utstillingsdukken, som er den formen *Subjecter*-arbeidene oftest er bygget på, er det

⁶⁹ Anthony Gardner, ”De-Idealizing Democracy – On Thomas Hirschhorns Postsocialist Projects”, i ARTMargins, (Chicago: MIT Press Journals, 2012) Edited by Sven Spieker et al., February Vol. 1. No. 1 (2012): 31.

⁷⁰ Anthony Gardner, ”De-Idealizing Democracy – On Thomas Hirschhorns Postsocialist Projects”, 31.

elementet i hans arbeider som direkte representerer menneskets fysiske og symbolske tilstedeværelse. Det å benytte dukker i kunsten er ikke nytt, det gjøres både i dagens samtidskunst og er et karakteristisk element hos den historiske avant-garden; som Dadaistene, Futuristene og Surrealistene på 1910-og 20-tallet.⁷¹ Det er likevel ikke slik at Hirschhorns dukker er et uttrykk for en nostalgisk repetisjon eller knefall for en samtidig trend. Kunstnere så forskjellige i uttrykk som John Miller (1931-2002), Heimo Zobernig (1958-) og Isa Genzken (1948-) arbeider alle med mannekenger og/eller skulpturer, og noen av de tematiserer den menneskelige formen i en samfunnsmessig og sosialkritisk kontekst.⁷² Det er også flere rent formale likhetstrekk med for eksempel arbeidene til John Miller, hvor et eksempel er verket *Mannequin Lover* (2002). Isa Genzkens *Untitled*-arbeider fra 2012 er også eksempel på verk der hun benytter seg av mange av de samme virkemidlene som Thomas Hirschhorn. Hun kobler eksempelvis approprierte bilder opp mot butikkmannekengens form, noe som også er et trekk hos Thomas Hirschhorn. En av nøklene til å forstå hva som karakteriserer Thomas Hirschhorn bruk av mannekengen i sine arbeider, og hva som skiller ham fra hans samtidige, ligger blant annet i hvordan han inkluderer mannekengene i større og komplekse installasjoner. Hirschhorn situerer dem også i sammenhenger som har en karakteristisk estetisk, politisk og formal kontekst. Det Hirschhorns samtidige kan sies å ha felles, til tross for formale og estetiske forskjeller, er at de alle fire arbeider omkring den menneskelige figuren og at de tematiserer ulike former for subjektivitet.

Navnet *Subjecters* benytter Thomas Hirschhorn om sine mannekenger både i arbeider hvor termen *Subjecters* benyttes, og i arbeider hvor mannekenger er del av en større verkssammenheng. Thomas Hirschhorn sier selv følgende om *Subjecter*-skulpturene, på sin første utstilling som utelukkende er tilegnet dem. Fra utstillingen "The Subjecters" på La Casa Encendida i Madrid 09.10.09-05.10.2010:

*"The Subjecters" is the the name of the exhibition, but it is also a global term for all the works I have done using mannequins, or parts of mannequins to date, I mean the mannequins that I have included in my works as "Subjecters". The mannequin (or parts therof) is not the Subject, it is a Subjecter. (...)*⁷³

⁷¹ Hal Foster, "Philosophical Toys and Psychoanalytic Travesties: Anthropomorphic Avatars in Dada and the Bauhaus", i *Art and Subjecthood – The Return of the human Figure in Semiocapitalism*, Redigert av Isabelle Graw, Daniel Birnbaum og Nicolaus Hirsch, Institut Für Kunstkritik Frankfurt am Main (Berlin: Sternberg Press, 2011), 21.

⁷² Isabelle Graw, Daniel Birnbaum og Nicolaus Hirsch, *Art and Subjecthood – The Return of the human Figure in Semiocapitalism*, Institut Für Kunstkritik Frankfurt am Main (Berlin: Sternberg Press, 2011), 6.

⁷³ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 23.

Her peker Hirschhorn på noe vesentlig med sine *Subjecters*-arbeider, nemlig at disse dukkene i seg selv ikke er ment å representere det menneskelige subjektet *per se*. Gjennom den menneskelige formen gir Hirschhorn dem en slags avatar-status. De operasjonaliseres som avatarer, og man kan lese dem som produsenter av ulike subjekt-posisjoner i de forskjellige verkene og installasjonene. Ordet *Subjecters* er avledet av substantivet subjekt, og endelsen ”-er” antyder verkenes betydning som bærer av en *aktiv* rolle som gir muligheter for å ta inn objekter gjennom ulike posisjoner. Det kan leses som at *Subjecter*-skulpturene i seg selv er transformative figurer som bærer ulike uttrykk for subjektivering. Som vi skal se videre, benytter Thomas Hirschhorn *Subjecter*-mannekenger som bilde/representasjon på ulike former for motstand. I andre tilfeller er mannekengene på en og samme tid både produsenter av subjektivitet, og ”alltid allerede” underlagt subjektivering fra utenforliggende fenomener. Denne flertydighet benytter Hirschhorn i verk som *Das Auge* og *It's Burning everywhere*, så vel som flere av verkene på utstillingen ”The Subjecters”. Tittelen *Subjecters* kan også, slik kuratoren for utstillingen Ignacio Cabrero hevder, forstås som noen som setter ulike temaer (subjects) på agendaen i en egen form for universalistisk ånd. Han hevder videre at disse skulpturene ”ikler seg” ulike menneskelige felleserfaringer, og universelle fenomener. Cabrero henviser også til Thomas Hirschhorns egne uttalelser om denne praksisen som et uttrykk for universalitet. Det er en universalitet som Hirschhorn ønsker å berøre ved å bruke form som uttrykk for sannhet. Dette vil han oppnå ved at *Subjecter*-skulpturene snakker til og gjennom ”den andre”; en nabo, en fremmed, og konfrontere med noe skremmende eller uventet. Cabrero leser Hirschhorns bruk av skulpturene som en dualistisk entitet, som om arbeidene skal snakke til ”den andre” som seg selv, og samtidig ikke seg selv den ukjentes perspektiv.⁷⁴ Den refleksive prosessen mellom ”den samme” (jeg-et) og ”den Andre” er viktige bestanddeler i det som konstituerer identitet og subjektivering.

Utstillingsdukkene som Thomas Hirschhorn gjør bruk av i sin praksis har likevel et element av noe iboende kulturelt som uttrykk for kommersialitet, en blank form som kan ikles et hvilket som helst produkt. Mannekengene er i seg selv uløselig knyttet til varefetisjismens logikk, der de fungerer som en naken ramme omkring varens symbolske merverdi. Et klesplagg kommer ”til liv” når mannekengen ikles det, og forbrukeren kan forestille seg selv i mannekengens sted. Når Hirschhorn ikler mannekengene ulike elementer, stoffer og bilder blir en slik ”banal” iscenesettelse også til en form for subjektivering.

⁷⁴ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 22.

Kunsthistorieprofessoren David Joselit peker i en artikkel i Artforum på at Thomas Hirschhorn anvender disse dukkene som del av en bestemt formal strategi. Joselit karakteriserer mannekengene som ”surrogate humans”, og hevder videre at de ofte brukes i verkene som enten hele figurer eller som del av appendages (løse kroppsdelar). Joselit fremhever også at de brukes som del av en mer helhetlige ”kunstclustre”, sammen med Hirschhorns ellers massive bruk av approprierte bilder. En slik appendage ser vi blant annet i verket *INGROWTH*, som jeg kommer tilbake til senere i dette kapittelet. David Joselit tilskriver også Hirschhorns mannekenger rollen som uttrykk for sosial tilhørighet og/eller mangel på dette, med referanse til flere av mannekengene i installasjonsverket ”Superficial Engagement”. Dette begrunner Joselit med at Hirschhorn plasserer mannekengene nært opp mot hverandre, og at den tette konfigurasjonen av subjekters-skulpturer gjør at mannekengene blir en formmessig sosial parallell til den voldsomme billedsvermen i collagene i dette verket. Denne sammenstillingen ser Joselit som en viktig del av verket. Selv om denne lesningen i seg selv er basert på utstillingene *Utopia*, *Utopia* og *Superficial Engagement*, er det elementer man finner i flere av Hirschhorns senere verk. Thomas Hirschhorn plasserer og benytter ofte figurene slik at de formalt brytes/kolliderer mot billedcollagene.⁷⁵ Her vil forholdet mellom ulike medium, og forestillingen om hva som oppleves som nærmest ”det virkelige” være sentrale temaer i lesningen av Hirschhorns verker. Hvilken effekt oppnår man ved å se bildenes flate og symbolmettede innhold, opp mot skulpturenes formmessige fysiske tilstedeværelse? Slike spørsmål blir særlig aktuelle i behandlingen av *Subjecter*-arbeider som *Romantic Subjecter* eller *High Subjecter*, som begge består av en mannekeng og kjole med collage.

Et tidlig eksempel på noe som minner om *Subjecter*-skulpturer i Hirschhorns kunstnerskap finner man i verket *Cavemanman* fra 2002. Her benytter han deler av mannekenger pakket inn i aluminiumsfolie. Verket består av materialer som er typiske for Hirschhorns verker, som tre, papp, tape og aluminiumsfolie. Hirschhorn har i dette verket også med mange andre gjenstander som bøker, plakater, en video av Lascaux 2-hulen, dukker, bokser, hyller og fluorescerende lys. Verket ble vist i Barbara Gladstone Gallery i New York. *Cavemanman* var konstruert som en innfløkt hulestruktur bygget opp av hulrom av papp, tape og tre. På ”veggene” i installasjonen, var det festet ark med ulike budskap som

⁷⁵ David Joselit, ”Thomas Hirschhorn. Institute of Contemporary Art Boston/Gladstone Gallery New York”, i Artforum Mars 2006, New York: Artforum International, 2006. (2006): 286.

pekte i politisk retning. Det var plassert ut bøker som hadde politisk teori eller historie som tematikk, slik som Noam Chomskys *Deterring Democracy*.⁷⁶

Cavemanman kan leses som Hirschhorns moderne versjon av Lascaux-hulen, en hule i Frankrike kjent for sine ca.17.000 år gamle veggmalerier. I Hirschhorns hule var det en direkte referanse til en replika av denne hulen kalt Lascaux II, i form av en videomonitor inne i *Cavemanman*. Dette understreker et av dette verkets satiriske sider, dvs. ved å være omgitt av en falsk hule; *Cavemanman*, med referanser til en annen falsk hule i.e. Lascaux II. Et av rommene i hulen er tagget med utsagnet ”1 man = 1 man” dvs. et utsagn som er tautologisk. Midt i hule-komplekset befinner det seg altså ulike menneskelignende kroppsdeler og mannekenger i aluminiumsfolie. Figurene er festet med tråder av aluminiumsfolie til ulike deler av installasjonen, blant annet til dynamitt-kubber som igjen er festet gjennom nettverket av aluminiums-tråder forbundet med bøker av Nietzsche og Foucault. Thomas Hirschhorn kaller denne bruken av aluminiums-tråder for ”ramifications”, og har uttalt at det er et element som skal ”binde sammen” ulike elementer til hverandre.⁷⁷ Begrepet ”ramification” kaller også på en forståelse, slik jeg leser det, av noe som vi både har felles og som binder oss sammen. Det kan også være et element som kan forstås som konsekvenser av bestemte handlinger, når subjekter handler i grupper eller rammes som enkeltmennesker. I en søppelkorg ved dynamitten ligger masse tomme bokser med Coca-Cola, som kan leses som kapitalens dyrking av menneskers grådighet. En lesning av verket kan være at mannekengene viser mennesket i ferd med å gå mot sin egen undergang. Her ser man at Hirschhorn benytter seg av klynger (klustere) av mannekeng-lignende figurer, men disse har enda ikke den formen som vi ser fra de senere *Subjecter*-arbeidene. De består av utstillingstillingsdukker primært i plast, og ikke aluminium.

3.2 The Subjecters. Posisjoner, representasjon og symbolikk

Da det på 2000-tallet dukker opp mannekenger i Thomas Hirschhorns arbeider, er de først og fremst særlig tilstede i massive installasjonsverker. Det vil imidlertid bli for omfattende å beskrive *Subjecter*-skulpturenes rolle i disse installasjonsverkene utførlig her, og jeg vil i dette kapittelet forsøke å gi noen karakteristiske og illustrerende eksempler fra et par utvalgte verk for å belyse deres rolle og betydning også i de tilfellene der de er del av en større

⁷⁶ Simon Sheikh, «Planes of immanence, or the form of ideas: Notes on the (anti-) Monuments of Thomas Hirschhorn», i *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, nr.9 Spring/Summer 2004, Chicago: Chicago University Press (2004): 91.

⁷⁷ Anthony Gardner, ”De-Idealizing Democracy – On Thomas Hirschhorns Postsocialist Projects”: 31.

sammenheng. Dette vil være fruktbart fordi det er med på å sette lys på *Subjecters*-arbeidene som enkeltverk, og jeg vil i det følgende både bruke utvalgte eksempler fra utstillingen ”The Subjecters”, og enkelte andre enkeltverk som faller inn under *Subjecters*-arbeidene for å kunne vise bredden i hans bruk av utstillingsdukken som formalt og kunstnerisk element. Verk hvor Hirschhorn benytter seg av mannekengen i installasjonsverker spenner seg over flere år og er særlig viktige i arbeider som *Superficial Engagement* (Barbara Gladstone Gallery, 2006), *Das Auge* (2008), *It’s Burning Everywhere* (Dundee Contemporary Arts Center, 2009), *Too Too- Much Much* (Museum Dohnt-Dhaenens, 2010), *Crystal of Resistance* (La Biennale di Venezia, 2011) og *Equality Float* (Galerie Chantal Crousel, 2012).

Jeg vil begynne med verket *Das Auge* fra 2008, som første gang ble vist i Wien på *Vienna Secession*. Også i denne installasjonen brukte Thomas Hirschhorn mange av de samme materialene som i *Cavemanman*. De ulike elementene installasjonen var bygget opp av var sentrert rundt en representasjon av et øye, som hadde den egenskapen at det utelukkende kunne se fargen rødt i alle ting.⁷⁸ Øyet er omringet av ulike flagg som har fargen rødt tilhørende utvalgte nasjoner rundt i installasjonsrommet. Hele utstillingen består av mange ulike skulpturelle elementer, bilder, samt tekstlige utsagn skrevet på parolelerret. Kontrasten mellom hvit og rød, mellom snø og blod er klare virkemidler som Hirschhorn benytter seg av i denne utstillingen. Mannekengene i installasjonen plasserer Hirschhorn på en catwalk, og ikler dem pelskåper med rødt blod rennende nedover figurene. Mannekengene har ulike utsagn skrevet på papplater som de holder foran seg. Noen av mannekengene har dyremasker eller ”finlandshetter”. Det hele er plassert i en av mange mulige kontekster, hvor en er Canadas (rødfarge i flagget) omstridte seljakttradisjon. Det var blant annet plassert bilder fra seljakt på sideflanken på den konstruerte catwalken. Hirschhorn plasserte ”publikummere” til denne visningen, som var representert ved små bilder med hoder som var limt på stoler. Hirschhorn forklarer at disse er de uskyldige og de pårørende. Noen av dem er fremstilt som såkalte ”flatdaddies”, som er fotokopier i fullstørrelse som brukes av barn med fedre og mødre som er i krig, hvor fotokopiene brukes i hjemmet for å dempe følelsen av savn etter den fraværende far eller mor. I dette tilfelle er det blant andre bilder av soldater i globale konfliktområder. Mannekengene fronter i kontrast til dette en protest rettet mot dyrevern, altså et helt annen type moralsk tema. Det er et tema hvor mannekengene viser moteverdens bokstavelig talt ”blødende” pelsbruk, men det er ikke dette som er Hirschhorns

⁷⁸ Thomas Hirschhorn, Claire Bishop, Sebastian Egenhofer et.al., *Establishing a Critical Corpus*, (Bern: JRP Ringier, 2011), 312-313.

hovedpoeng ved å iscenesette mannekengene slik.⁷⁹ *Subjecter*-figurene viser ikke i seg selv noen form for protest, annet enn papplatene de selv bærer med tekster som ”REALITY FIGHTS” og ”IT’S SO HARD TO SAY SORRY”. De er kleddt og påført det samme elementet som de presumptivt protesterer mot. Hirschhorn selv utdyper i et intervju i forbindelse med at denne utstillingen ble vist på *The Power Plant Contemporary Art Gallery* i Canada, sin intensjon med utstillingen:

*This is why I have a position and this is why I want people to take a position: the slaughter of human beings, the killing of people and the destruction of human bodies, taking life away from every woman and from every man. This killing, justified by religious, political, economical, social, and even cultural ideologies is what revolts me. This is what really deserves to be stood for, to save each human body, to preserve each life, the life of a murderer, the life of a terrorist, the life of the enemy, the life of a friend, each singular human life. It’s not about fighting for innocent seals, innocent whales, innocent bulls, innocent dogs, or innocent cats; it’s about preserving the lives of the non-innocent human beings. The life of each, singular, non-innocent human being in this world, this unique world, has to be saved – this is my position!*⁸⁰

Slik jeg leser Hirschhorns beskrivelse, er det som om han tar til orde mot en form for passiv apatisk stillingtaken til sentrale moralske spørsmål i vår egen tid. Dette er spørsmål knyttet til ideologiers moralske konstruerte konsensus, og kunstige oppdeling i moralsk riktig og galt. Jeg leser det slik at Thomas Hirschhorn med sin bruk av mannekenger ønsker å vise i *Das Auge* at ingen er ”uskyldige”. Vi er alle på en eller annen måte skyldig i det som skjer i verden, fordi vi er en del av den. Det å være ”non-innocent” er og burde være en incentiv til å engasjere seg. Likeledes som man kan se på fred kun som en latensperiode frem mot en krig, mens det eneste riktige begrepet blir en ikke-krig. En ikke-uskyldig er både det fullt ansvarlige, og et slags ”tabula rasa” som i kraft av sin posisjon kan og må ta stilling til de bestående strukturene. I kraft av å være menneske i verden, har vi derfor et mandat til å endre den. Det mennesket som vet og likevel forblir passiv, er like (med)skyldig som den som skyter det første skuddet i en konflikt. Den som bærer et dødt ”uskyldig” dyr over skulderen, er like skyldig i forakt for liv som bøddelen på retterplassen. Selv uten å ty til en slik ”manifestlignende” lesning av Hirschhorns uttalelse, forteller det noe om hans bruk av mannekenger som formmessig grep. Han benytter disse som en aktør som både uttrykker menneskets indre moralske dilemmaer (jf. ”IT’S SO HARD TO SAY SORRY”), samtidig som det viser menneskers ytre, ofte inkonsistente moralske handlinger utad mot

⁷⁹ Gregory Burke, ”Interview: Gregory Burke speaks to Thomas Hirschhorn”: unpaginated, <http://thepowerplant.org/SwitchOn/Features/February-2011/features1-Thomas-Hirschhorn.aspx>.

⁸⁰ Ibid.

”virkeligheten”, her realisert som brukere av blødende pelskåper. Mannekengene er maskerte, og får dermed et anonymt og slik sett et generisk uttrykk.

3.3 *It's burning Everywhere. Subjecters* som samfunnsparallel

Thomas Hirschhorn benytter også utstillingsdukker med brudekjoler i flere av sine arbeider, blant annet i installasjonsverket *It's Burning Everywhere* vist blant annet på Dundee Contemporary Arts Center i 2009 (ill.1). Her ser vi fire kvinnelige *Subjecter*-skulpturer med langt hår ikledt brudekjoler med approprierte fotografier av brennende gjenstander og bygninger i collager festet på kjolen. De er ”bundet” sammen med installasjonen forøvrig i gjennom ulike treplanker (som vi i tidligere har sett brukt som aluminiumsremser) som er festet horisontalt mellom hodene deres. De er omgitt av en enorm imitasjon av en trestamme som løper gjennom hele installasjonen. Trestammen har flere greiner som er festet med pakketape til stammen. Rundt dukkene er det flere biter av trestammer hvor det er skrevet ulike utsagn som: ”TRUTH”, ”WAR” og ”FAITH”.

I en annen del av utstillingen finner vi et monter hvor flere ulike utstillingsdukker, både kvinner og menn, er uthulet i deler av kroppen på samme vis som vi skal se i verket *INGROWTH*. De har små skilt fremfor seg som viser deres status og rang i samfunnet. De ulike dukkene har skilt som viser blant annet følgende : ”Police Officer”, ”Civilian” og ”Military”. Her benytter Hirschhorn mannekengene som analogi til det sivile samfunnet, der hver av dukkene på et eller annet vis er merket av noe man kan lese som en felles katastrofe. Hele installasjonsrommet tar form som en slags krise-eller krigssone; der mannekengene i monteret er tilskuere og kanskje en sosial parallelle som bilde på sivilsamfunnet, mens de fire brudekledde *Subjecters*-skulpturene er en slags agenter for eller mot ødeleggelsen man ser omkring seg. Dette er imidlertid også et verk som viser hvordan disse fire *Subjecters* skulpturene blir benyttet som elementer i en større installasjon, og som også presenteres separat fra denne installasjonen. De samme fire *Subjecter*-skulpturene som blir benyttet i *It's Burning Everywhere* går også under navnet *4 Subjecters (friendly fire)* (2009) på Stephen Friedman Gallery's nettsider (ill.1).⁸¹

3.4 *High Subjecter*

En annen viktig *Subjecter*-skulptur fra denne perioden er verket *High Subjecter* fra 2010 (ill.2-2.3). Skulpturen *High Subjecter* er en av Thomas Hirschhorns mest monumentale

⁸¹ Thomas Hirschhorn, *4 Subjecters (friendly fire)*, Stephen Friedman Gallery website, <http://www.stephenfriedman.com/artists/thomas-hirschhorn/artwork/4-subjecters-friendly-fire>

skulpturer. Den er en del av *Subjecters*-serien som en frittstående skulptur. Den har målene 335×480×480 cm, og består av en utstillingsdukke, papir-print, tre og brun pakke-tape. Denne monumentale skulpturen er laget av en kvinnelig utstillingsdukke med mørkt langt hår. Dukken bærer en sort kjole, som er dekket av collager med et utall fotografier. Fotografiene inneholder seg å være mediebilder fra terrorangrepet 11 september 2001 mot World Trade Center, hvor to passagerfly ble kapret og fløyet inn i de to tvillingtårnene. I aksjonen døde det over 3000 mennesker, og var det største terrorangrepet rettet mot amerikansk jord siden Japans angrep på Pearl Harbour i desember 1941. Flere av bildene som utgjør collagen, viser øyeblikket hvor de to flyene styrtet inn i tvillingtårnene. Andre fotografier viser scener fra redningsarbeidet med redde og traumatiserte mennesker. Thomas Hirschhorn har benyttet større bilder i nedre del av kjolen, og mindre lengre opp. Dette skaper en egen dynamikk og bevegelse, selv om sammensetningen av bilder for øvrig virker tilfeldig. Et av de mest ikoniske bildene fra terroraksjonen er fotografiet av en mann som faller ned fra den brennende bygningen; et bilde som ofte kalles "Falling Man". Dette bestemte fotografiet finner man i Hirschhorns collage i *High Subjecter*, og er et av flere symboler på hvordan slike hendelser blir del av en "mytifikisering" av historiske hendelser.

Mange av bildene virker som de er et utvalg av amatørbilder og pressebilder tatt den dagen. Det kan se ut som Hirschhorn har gjort et bildesøk på Google, og gjort et utvalg, for å illustrere hvordan amatørbildene blir uttrykk for katastrofens mange individuelle og subjektive sider. Gjennom Hirschhorns bruk av amatørbilder, får man følelsen av å komme tett på katastrofen. Hendelsen 11 september 2001 kom til å få vidtrekkende konsekvenser for verdens politiske virkelighet, og førte på mange måter til det vi i dag ser som en polarisering mellom det "frie" Vesten og den muslimske verden som tilhørende "ondskapens akse". Dette var et begrep som ble sentralt under U.S.As tidligere president George W. Bushs presidentperiode, som navn på en gruppe land i Sentral-Asia og Midt-Østen. Skulpturen i seg selv minner gjennom kjolens svarte grunnfarge om et av tårnene som falt 11 september 2001, når man betrakter den monumentale skulpturens silhuett. *High Subjecter* tematiserer en enkelthendelse som har fått vidtrekkende konsekvenser for den globale verdensordenen, og synet på religiøs jihadisme. Ideen om "Pax Americana" blir også satt på spissen her, ved at dette er et av få verk hvor Hirschhorn viser den vestlige verden i en tilstand av krise. Dette verket står i kontrast til hans mange collager med krigsscener og andre approprierte bilder funnet på internett fra (den amerikanske) invasjonen av Irak, Afghanistan og Palestina.

3.5 *Romantic Subjecter*. Seksualitet og makt

Et annet verk av Hirschhorn som ikke er knyttet til krigsscener, terrorisme eller politiske ideologier, men som problematiserer et annet viktig og subjektiverende fenomen som kjærlighet og seksualitet, er *Romantic Subjecter* (ill.3). Skulpturen *Romantic Subjecter* fra 2010 er en av flere verk i *Subjecter*-serien som ikke var en del av utstillingen "The Subjecters" fra 2009. *Romantic Subjecter* består av en utstillingsdukke med parykk av langt mørkt hår. Dukken er ikledt en brudekjole med en bildecollage bestående av ulike fotografier limt på den, slik som i *4 Subjecters (Friendly Fire)* (ill.1). *Romantic Subjecter* består av en utstillingsdukke, brudekjole, papir-prints, brun pakke-tape og treverk. Skulpturen har målene: 185×60×60 cm. Fotografiene som collagen er bygget opp av viser sterkt pornografisk innhold av eksplisitt art. De approprierte fotografiene viser bilder av en eller flere kvinnelige og mannlige pornostjerner, som har samleie i ulike posisjoner. Noen viser samleie mellom en mann og en kvinne som vises i ulike billedstørrelser, forskjellige steder på brudekjolen. Andre bilder i collagen viser en naken kvinne som står i ulike posisjoner med ryggen til. Felles for alle bildene er at det ikke vises noe ansikt, og at det er trente kropper hvor alt kroppshåret er fjernet. På de fleste, men ikke alle bildene, spiller hendene en sentral rolle. Hendene er enten brukt av personen selv, eller av seksualpartneren som en aktiv del av pornografien. Skulpturens høyre arm holdes frem i en gest der, der giftingen vises frem. Gesten kan også forstås som "hilsende" og "henvendende". Hånden blir på den ene siden et symbol på "løftet om evig troskap", mens hånden i den konsumdrevne pornografibransjen fungerer som en seksuell markør og accessoir. Tittelen *Romantic Subjecter* viser også hvordan symbolet på det absolutt romantiske i brudekjolen, kontrasteres med det absolutt anti-romantiske i pornografien. Skulpturens elementer er slik sett uttrykk for to tilsynelatende diametralt forskjellige symbolske budskap. Brudekjolen er symbol på ekteskapet, mens det eksplisitte innholdet i collagen blir en referanse til det ukyske og vulgære i den profittdrevne pornobransjens seksuelle maskineri. Ekteskapet som institusjon er på mange måter dualistisk i karakter, der det både eksisterer som ideell og materiell. Det er både et symbol på en immateriell kjærlighet, og samtidig en konkret stiftelse av en økonomisk og seksuell "eksklusiv" kontrakt. Ekteskapet og pornografien har dermed det til felles at de representerer to sammenlignbare former for seksuell økonomi. Den ene formen danner grunnlaget for en bestemt og avgrenset samling verdier og normer der kjernefamilien og monogamiet fra et samfunnsmessig perspektiv blir sett på som viktig å opprettholde (mht. befolkningstall, fødselsrate, statens økonomi etc.). Den andre søker å fylle behovet for forlystelse ved sin eksistens i den rene formen for kroppslig og seksuell tilfredstillelse, hvor det økonomiske

utbyttet står i sentrum. Pornografiens ikonografi er noe Thomas Hirschhorn benytter seg av i flere av sine andre installasjonsverker, ofte i tilfeller hvor pornografien fungerer som noe ironisk og eksplisitt overfladisk i kontrast til ”reell” lidelse og nød. Pornografien utnytter potensialet i å profitere på menneskelige primale drifter og behov, på samme måte som krig og nød ofte settes i sammenheng med økonomisk og ressursmessig utnyttelse. Det både pornografien og krigsfotografier har til felles er at de i dagens medievirkelighet er gjenstand for en utpreget mediering. Bruken av bilder gjennom collage, slik som *High Subjecter* og *Romantic Subjecter* er eksempel på, karakteriserer kunsthistorieprofessor David Joselit som en form for ”ethics of images” og leser Hirschhorns generelle bruk av bilder og collager som en måte å adressere etiske, sosiale og samfunnsmessige problemstillinger:

*”The circulation of images, Hirschhorn suggests, may obstruct messages as easily as it conveys them. Hirschhorn is one of the few artists I am aware of who is committed to practicing an ethics of images, by which I mean exploring and demonstrating the ways that pictures fashion our relation to one another and establish the experience of a shared world through representations of community or representations that inspire a communal identification.”*⁸²

Denne utforskningen og måten å benytte bilder for å utforske vår felles verden og relasjoner mellom mennesker i en samfunnsmessig kontekst, er elementer som kommer klart frem i hvordan Thomas Hirschhorn benytter seg av collagen både i *High Subjecter* og *Romantic Subjecter*. På den ene siden ser vi en hendelse som for mange i den vestlige verden oppleves nettopp som et øyeblikk i vestens historien som ”alle” har et forhold til. Pornografiens ikonografi som kommer til uttrykk i *Romantic Subjecter*, kan også leses som noe som ligger nært opp til vårt begjær og vår lyst, til det private og indre livet til ethvert menneske i vår kulturelle sfære. Begge hendelser forholder seg til prosesser som påvirker og virker formende for subjektets subjektivering, både på et indre emosjonelt plan og på et ytre plan i disse to verkene på en akse mellom traume og begjær.

3.6 Utstillingen ”The Subjecters”

I det følgende vil jeg nå gå videre med en beskrivelse av et utvalg av *Subjecter*-skulpturer på utstillingen ”The Subjecters” i *La Casa Encendida* i Madrid i 2009. Denne utstillingen er den eneste utstillingen som alene er dedikert til denne typen skulpturer.

⁸² David Joselit, ”Thomas Hirschhorn. Institute of Contemporary Art Boston/Gladstone Gallery New York”: 285.

3.7 *Subjecter*

Jeg vil begynne med en beskrivelse av skulpturen *Subjecter* (ill.4-4.2), som er den eneste av skulpturverkene på utstillingen "The Subjecters" som er et enkeltstående verk. Den er også den eneste av skulpturene hans som bærer tittelen *Subjecter*, uten prefikset "The". Skulpturen består av en mannekeng/utstillingsdukke, spiker, (skruer), som står på en base av plastikk og tre. Skulpturen har målene 50×50×225 cm. Skulpturen står i en oppreist positur med armene langs siden, noe som gir et avbalansert uttrykk. Den har en grunnform lik en tradisjonell, "kvinnelig" utstillingsdukke slik som vi er vant til å se i et hvert butikkvindu. Skulpturen er bygget rundt en utstillingsdukke som er gjennomboret av hundrevis av skruer og spiker i varierende grad av tetthet over hele skulpturens flate. Basen som skulpturen er plassert på, er tett belagt med skruer og spiker, i samme uregelmessige perforering som på resten av skulpturen. *Subjecter* (2009) minner gjennom sitt materiale og form om en menneskekropp. Utstillingsdukkens opprinnelige kroppslige karakter blir endret gjennom måten Hirschhorn gjør bruk av skruene og spikrene. Denne voldsomme "manipuleringen" med den menneskelignende formen, blir som et ekko av våre egne kroppers plastiske og høyst sårbare fysiske natur. *Subjecter* gir assosiasjoner til et utpint og torturert menneske, med sine hundrevis av skruer og spiker som med energisk kraft er festet til kroppen. Man kan lese dette som et uttrykk for menneskekroppens immanente sårbarhet overfor ytre fysisk og mental påvirkning. Det er en klar kontrast i hvordan spikene og skruene borer seg inn i den kroppslige formen som fremmedlegemer, og hvordan disse ellers benyttes som nytteverktøy i bygningskonstruksjoner. Det er også en klar parallell mellom referansen til verktøyet som noe konstruktivt, og hvordan det her fremstilles som et skadelig fremmedlegeme. En mulig lesning vil være å se disse skruene og spikrene som uttrykk for en fremmedgjøring av subjektet gjennom hvordan det borer seg inn til kjernen fra utsiden, og hindrer bevegelse og livsutfoldelse. David Joselit beskriver denne påføringen av skruer og spiker som uttrykk for en type edsavleggelse i afrikansk fetisjistisk ritualpraksis. En edsavleggelse som viser en bestemt form for samfunnstilhørighet, ved at man alle avlegger eden.⁸³ I utstillingskatalogen til utstillingen "The Subjecters" refererer kuratoren for utstillingen Ignazio Cabrero, til denne lesningen:

*[...] a fetishist representation which represent a human figure so that just as in african culture, it can be imbued with supernatural powers.*⁸⁴

⁸³ David Joselit, "Thomas Hirschhorn. Institute of Contemporary Art Boston/Gladstone Gallery New York": 285.

⁸⁴ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 23.

Hirschhorns *Subjecter*-skulptur kan, om man følger Joselits forståelse av dette videre, se dette som en type subjektivering vi alle blir direkte preget av. Denne kontrasten mellom sosial funksjon og manipulasjon av utstillingsdukken finner man også som virkemiddel i Thomas Hirschhorns *Tool Vitrine* (2009).

I verket *Subjecter* kan vi lese paralleller mellom skulpturens uttrykk, og det som i populærkulturen er blitt kjent som ”fetisjistiske” figurer. Man kan lese dette sitatets understrekning av det overnaturlige, som referanse til hvordan slike figurer kan overskride den materielle verden ved hjelp av verktøyet og spikrene som symbolske signifikater. Slik kunsten i seg selv er bærer av noe ut over den nakne materielle virkeligheten. Skulpturens perforerte plastkropp er ikke bare et uttrykk for fetisjisme, men kan både være et symbol på piercing-kulturen som sosial markør og/eller et menneske som er fremmedgjort fra sin egen tilværelse og kropp. Disse mulige lesningene har imidlertid ulike subjektiveringsprosesser som fellesnevner.

3.8 *Tool Vitrine*

Det neste verket på utstillingen ”The Subjecters” som jeg har valgt og trekke frem er *Tool Vitrine* fra 2009 (ill.5-5.2). Skulpturverket *Tool Vitrine* (2009) består av en utstillingsdukke, ulike typer arbeidsverktøy, skumgummi og ulike fotografier. Verket måler 300×85×220 cm. Vi ser et vitrineskap som delvis er innrettet som verktøyrom, hvor bakveggen og sidene av skapet er dekket av mange ulike verktøy. Til venstre i vitrineskapet ser vi en kvinnelig utstillingsdukke som holder oppe en kraftig hammer, som om et slag med hammeren skal gjennomføres hvert øyeblikk. Denne bevegelsen kan også virke truende på betrakteren, som om hun vender den mot oss. Vitrineskapets front og halve dukkefiguren er dekket av skumgummi. Den øvre delen av skumgummien er dekket av rød farge og ”kryper” oppover overkroppen til dukken. Foran utstillingsdukken er det plassert et bord som har hundrevis av spiker banket ned i bordplaten i ulike høyder. Blant alle verktøyene som er festet på veggen, finner vi boken *Ethics* skrevet av Benedict Spinoza i skapets høyre hjørne. Midt på vitrineskapets bakvegg er boken *Holzwege* av Martin Heidegger festet på samme måte som verktøyene (ill.5.1). På utsiden av monteret på skapet er det festet fire ulike fotografier som har tallene en til fire festet ved siden av hvert av de fire bildene, på et vis som minner om en etterforskers åstedstavle (ill.5.2). Bilde nr. 1 viser to menn som poserer inne på et konvensjonelt sløydverksted. Bilde nr. 2 viser en mørkhudet person som sitter bøyd i en stol og leser en bok. Bilde nr. 3 viser et mulig åstedsbilde av en mann som ligger ille tilredt med

en øks hugget fast i hodet. Bilde nr. 4 viser en mann med asiatisk utseende som har håndtaket på en tang tredd inn i et hull i kinnet, som en abnorm piercing. Det vises også ytterligere fire nummerskilt med numrene "1", "2", "3" og "4". Disse finnes henholdsvis ved boken *Holzwege* av Heidegger (1), over den rødfargede skumgummien (2), over utstillingsdukken (3) og over spikerbordet (4). Dette kan følgelig leses som at tallene "1", "2", "3" og "4" korresponderer med tallene som står festet ved de fire fotografiene, samt med de filosofiske tekstene som også er festet til verktøyveggen. Spinozas bok er en referanse til hvordan mennesket kan føre en etisk og opplyst livsførsel, mens Heideggers tekst fører tankene over til forholdet mellom kunsten og verden. Begge er altså referanser til forholdet mellom mennesket, verden og kunsten.⁸⁵

Verkets rødfargede skumgummi har som utgangspunkt at den er porøs og formbar, men når den farges med rødt får den umiddelbart en hardere og mer tilstivnet karakter. Skumgummien nærmest "parasittiske" tilstedeværelse over hele bunnen av skapet og oppover mot utstillingsdukken oppleves som aggressivt ekspanderende. Den røde skumgummien blir også referert til av utstillingen *The Subjecters'* katalogtekst av David Joselit som en "svulstlignende" form⁸⁶, og samme form for utvekst blir av Joselit karakterisert som tilsynekomsten av en idé, problem eller lidenskap som synes å "overta" det menneskelige subjektet.⁸⁷

Hirschhorn viser oss her en kontrast til hvordan verktøy fungerer som midler til å bygge og konstruere noe til nytte for menneskene, mot hvordan det kan brukes som noe destruktiv i møte med den menneskelige kroppen. Verktøyene i vitrineskapet har i helt konkret betydning en praktisk funksjon, men når de er plassert i denne konteksten inne i et vitrineskap forblir de passive og ikke brukbare. Hirschhorn selv reflekterer over det engelske ordet "tools" flertydige betydning, når han beskriver kunsten som et verktøy til å kunne bruke sin kunst for å gå verden i møte. Han ser også kunsten som verktøy for å konfrontere seg selv med virkeligheten, samt ta grep om tiden han lever i.⁸⁸ Den iboende relasjonen mellom det konstruktive i verktøyet som sådan, og den destruktive bruken av de som ble vist i to av bildene på monteret skaper en dynamikk hvor subjektets "handling i verden" blir satt i kontrastfullt fokus. Verkets mannekeng kan også være en referanse til arbeidere tilhørende

⁸⁵ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters*. Thomas Hirschhorn, 22.

⁸⁶ David Joselit, "The Subjecters", i Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters*. Thomas Hirschhorn, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 52.

⁸⁷ David Joselit, "Thomas Hirschhorn. Institute of Contemporary Art Boston/Gladstone Gallery New York": 285.

⁸⁸ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters*. Thomas Hirschhorn, 22.

industriområdet hvor Thomas Hirschhorn har sitt egen studio, som ligger i Aubervilliers utenfor Paris i Frankrike.⁸⁹ Det neste verk jeg har tatt for meg på denne utstillingen, er et arbeid med en relativ stor gruppe *Subjecter*-skulpturer.

3.9 *INGROWTH*

Verket *INGROWTH* fra 2009 består av 12 utstillingsdukker, parykker, neonlys, modellbyster, anatomiske (medisinske) kropper, rød og hvit filt, spraymaling og mange små actiondukker (ill.6-6.5). Verket rammes inn av et flere meter langt avlangt monter med tre adskilte deler. Inne i monteret ser vi 12 kvinnelige utstillingsdukker stilt opp i ulike hverdagslige positurer, med 'blodige' røde ben og legger. Hver enkelt mannekeng har en papirlapp festet i pannen med utsagn som "GRACE", "HOPE", "TRUTH" og "FAITH". Utstillingsdukkene står på linje inne i monteret, og hver av dukkene er festet til bakken med brun tape av en lang flette av sitt "eget" hår. Den første romavdelingen (sett fra høyre) er flankert av fire anatomiske torsoer der deler av innvollene og hjernen/skallen er fjernet (ill.6.1). Den andre avdelingen i midten er flankert av torsoer uten hoder som er ikledt treningstøy av merket Adidas eller tilsvarende (ill.6). De første to avdelingene har mange små "actionfigurer" plassert foran noen av utstillingsdukkene. Hver av skulpturene, torsoene og "actionfigurene" er "bundet sammen" av en mengde små elektriske ledninger som går i en horisontal og vertikal linje mellom de ulike figurene og avdelingene i monteret. Denne måten å binde sammen ulike *Subjekter*-arbeider sammen, minner om Hirschhorns bruk av aluminiumstrådene han kaller for "ramifications". Utstillingsdukkene er uthulet på ulike deler av overkroppen, som om det er øvet vold mot dem. Selve tomrommet som uthulingen etterlater seg, er rammet inn av små biter pakke-tape, og de ulike elektriske ledningene er blant annet festet til hulrommene med tape. Selve monteret som de ulike figurene er plassert i, minner om et utstillingsvindu, i en hvilken som helst klesbutikk. Her møter imidlertid betrakteren et sjokkerende og rått skue. Den siste "avdelingen" tar den ekspressive kroppsligheten som både utstillingsdukkene, og de anatomiske dukkene bringer frem, til et ytterpunkt med tre groteske fotografier som har et særdeles sterkt innhold (ill.6.3-6.4). Fotografiene som er forstørret på papp-plater viser tre anonyme personer som har fått kroppene sine maltraktert på bestialske vis. De ligger eller sitter med store sår og åpne blødninger. Fotografiene er noen steder merket med brun tape, noe som understreker forbindelsen til utstillingsdukkenes skadede plastkropper. De elektriske ledningene binder sammen de ulike elementene til hverandre, på lignende vis som når

⁸⁹ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, 21.

Hirschhorn tar i bruk remser av aluminiumsfolie. En type symbolsk forbindelse som understreker spenningen mellom menneskets brutalitet og kynismen i fotografiene, de kraftige uthulingene på utstillingsdukkene, og ulike individers ofte uttalte ideer og verdier. Menneskenes idealer kommer til uttrykk gjennom utsagnene "TRUTH", "HOPE", "GRACE" og "FAITH". Dette er verdier som man ofte søker trøst i når krig, undertrykkelse og katastrofer rammer oss.

Mer presist uttrykt blir fotografiene et "vindu" inn i den usminkede virkeligheten, der vold, drap og krig stadig pågår i store deler av verden. Action-figurene som er plassert ved siden av de ulike utstillingsdukkene kan leses som en sosio-kulturell kommentar. Action-figurer har som kjent ofte bestemte karaktertrekk, hvor en eller flere evner er kraftig fremhevet. Noen kan fly og ha røntgensyn, noen kjemper en kamp mot det vonde, mens andre har superkrefter på vegne av vonde og destruktive krefter. De er et produkt av den menneskelige fantasi, og presenterer i så måte en "ønsket" og utopisk ladet verden. Action-figurer representerer ofte en dualistisk og forenklet virkelighetsoppfatning, hvor det gode kjemper en kamp mot det vonde. Dette er ikke tilfelle i virkeligheten, da veldig mye befinner seg i den etiske gråsonen. De ulike elementene i *INGROWTH* står på rød filt, som smitter over på utstillingsdukkene. Den røde fargen gir assosiasjoner til blod; til noe som i likhet med vann er helt livsnødvendig. Thomas Hirschhorn påfører utstillingsdukkene dype sår, som ifølge katalogteksten til utstillingen, er en form for symbol på et "universal wound". Dette skriver kuratoren Ignacio Cabrero om i katalogteksten, der han refererer til uttalelser av Hirschhorn som: "each wound is my wound, each death is my death, each pain is my pain".⁹⁰ Cabrero skriver at det er som om utstillingsdukkenes sår blir en representasjon av dette "universal wound", noe Hirschhorn som kunstner ser seg nødt til å vise gjennom verker som *INGROWTH*.⁹¹ Dette standpunktet minner om den norske dikteren Jens Bjørneboes dikt fra 1966; "Mea maxima culpa". En verselinje som klart uttrykker dette er denne: "I blygsel skal du snu ditt ansikt bort: / Hva én har syndet, har vi alle gjort." og han belyser dette videre i diktet med: "Men mennesket vet at det handler galt: / I våre hjerter der er loven lagt, / Og hver en tøddel av den står / ved makt."⁹² Tittelen på verket gir betrakteren assosiasjoner til noe som danner seg over tid, som tilslutt vokser innenfra og ut. En type identitetsskaping som

⁹⁰ Cabrero, Joselit og Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, 21.

⁹¹ Ibid, 21.

⁹² Jens Bjørneboe, "Mea Maxima Culpa", i *Jens Bjørneboe-Samlede dikt*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977), 158.

er i et stadig refleksivt forhold til samfunnet det er en del av, en prosess som kan virke destruktivt på subjektet. Dette er en type tematikk Hirschhorn fører videre i verket *4 Women*.

3.10 *4 Women*

Verket *4 Women* (2008) er en av de andre verkene som ble vist på utstillingen "The Subjecters" (ill.7-7.4). Verket består av fire kvinnelige utstillingsdukker, og består av papp, pleksiglass, blå maling og neonlys. Verket har målene 310×85×222 cm. På samme vis som skulpturen *INGROWTH* og *Tool Vitrine* er de fire ulike utstillingsdukkene i *4 Women* satt side ved side "nakne" inne i et pleksiglassmonter. I likhet med *Tool Vitrine* har dette verket også en masse av skumgummi som kryper oppover de fire figurene som ved et lavautbrudd. Skumgummien får her samme faste struktur som i *INGROWTH*, men er farget blå. De fire skulpturene er individualisert ved at de fire kvinnene står i ulike positurer; de har ulik lengde på håret og forskjellig uttrykk i ansiktet. Individualiseringen får fram en dualisme som understøttes av tittelen på verket; *4 Women*. Det er altså fire kvinner, de har samme kjønn samtidig som de er enkeltstående individer. To av figurene er dekket av tatoveringer, mens de andre to ikke er det. Over hodet på de fire figurene er det klistret en tallrekke, med sifrene en til fire på utsiden av pleksiglassmonteret. Det er i likhet med verket *Tool Vitrine* festet fire ulike groteske fotografier med hvert sitt skilt med tallene 1- 4 (ill.7.3). Dette kan leses som om det er en relasjon mellom tallene over hver av figurene, og tallene ved hvert av de fire fotografiene. Alle de fire skulpturene har sitt høyre ben slukt av den blå massen laget ved hjelp av blåmaling og skumgummi. I en bevegelse fra venstre mot høyre blir en stadig større del av den blå massen dominerende i det kompakte rommet som figurene er lukket inne i. De fire fotografiene er av maltrakterte drapsofre tilsynelatende appropriert fra internettets mange øyenvitner med kamera for hånden. De to utstillingsdukkene med tatoveringer/skrift på den hudfargede plastoverflaten har hundrevis av utsagn skrevet på kroppen som på en graffitiegg. Utsagnene som enten står med vanlig håndskrift eller med fete fonter er blant andre disse: "One Step Forward, Two Steps back", "The Flavour of Cool", "A Miraculous Journey", "Desperat Suitor", "The Other Look", "Drawing Lines in Melting Ice", "Land of the Rising Shadow" og "People Power". Utsagnene virker som typiske "slogans" fra avis- og ukebladforsider eller slang. Kuratoren for utstillingen skriver at disse fire kvinnes positurer bak pleksiglasset ofte ligner det vi ser i utstillingsvinduer. Han påpeker at utsagnene synes hentet fra aviser, moteblader og magasiner. Det er som om disse skriftlige tegnene fester seg til kroppen. Det blir noe mennesker tar inn over seg, som absorberes inn i kroppene våre, for

først senere å komme til syne. Det blå stoffet oppleves som mer og mer ”invaderende” i en bevegelse fra figur 1 til venstre mot figurene lengre mot høyre. Fotografiene av de ødelagte kroppene går i en ”synkronisert bevegelse” fra en intakt plastkropp til mer og mer ødelagte kropper i fotografi nr. 2-3-4. På samme vis som kroppene fra figur 1 og 2 er uten de skriftlige ytringene, går de i en bevegelse hvor de blir mer og mer ”merket” av blekket.⁹³ Dette kan tolkes som en type inskripsjon som er innprentet på kvinnenenes kropper, som om deres livsverden oversettes til tekstlige utsagn og budskap. Dette er en livsverden som etter utsagnene å regne er hentet alt fra egne selvstendige erfaringer, til ordtak og ukeblads-overskrifter.

I tråd med David Joselit lesning av *Subjecter*-arbeidene som ”(...) the placeholder for the subjectivity of others: it is something that ”endures in place of another”, ser man at alle arbeidene som er behandlet i dette kapitlet blir påført ulike former for inskripsjoner enten i form av collager, tekster eller i form av spiker og skruer. Mange av verkene har en innbyrdes forbindelse mellom de ulike mannekengene gjennom bruk av aluminiumsremser, elektriske ledninger, tekstlige utsagn, treplanker eller svulstlignende utvekster. Denne typen felles forbindelse hevder Joselit fungerer som uttrykk for ideologisk interpellasjon som ikke bare rammer subjektet, men hele det kollektive liv.⁹⁴ Jeg vil hevde at disse mannekengene med sine ulike uttrykk, ikke bare blir uttrykk for formmessige realiseringer av en type sosial tekst slik Joselit hevder. Joselit skriver i katalogteksten:

*This instability of identification within the sculpture- where circuits of mannequins represent a decentralized or ”distributive” subjectivity – corresponds to the viewer’s own feeling of imbalance in Hirschhorn’s immersive artworks where intense visual stimulation makes it difficult for the eye to rest anywhere for long.*⁹⁵

Vi skal i det neste kapitlet se på hvordan denne ”distributive” formen for politisk subjektivering kan arte seg når *Subjecter*-arbeidene blir lest i dialog med de ulike filosofene, og hva som oppstår når dette blir satt inn i en analytisk kontekst hvor *Subjecter*-verkene blir sees igjennom hvordan de medierer ulike former for en aktiv subjektiverende praksis.

⁹³ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 21.

⁹⁴ David Joselit, ”The Subjecters”, 51.

⁹⁵ Ibid., 51.

4 ”The Subjecters” i lys av Jacques Rancière, Antonio Gramsci og Michel Foucault

I dette kapittelet vil jeg undersøke de utvalgte verkene ved blant annet å se på hvordan kunstneren selv, filosofene Michel Foucault, Jacques Rancière og Antonio Gramsci på forskjellig vis kan belyse nye sider ved Thomas Hirschhorns *Subjecter*-arbeider. Begrepet om politisk subjektivering vil anvendes som utgangspunkt for analysen, i tillegg til at jeg vil se på hvordan dette begrepet evner å belyse viktige aspekter som kan ligge latent i verkene. Dette er spørsmål knyttet til temaer som det universelle, politikk, sosiale praksiser og politisk fremmedgjøring, kollektivitet og sannhet. Jeg vil argumentere for at disse elementene alle kan relateres til det overordnede temaet for min analyse i.e. politisk subjektivering, både når det kommer til uttrykk gjennom verkenes formale fysiske fremtoning, og gjennom hvordan jeg anvender det teoretiske materialet i møtet med det kunstneriske arbeidet.

4.1 Thomas Hirschhorns kunstillaboratorium

Thomas Hirschhorns ulike kunstneriske strategier er en viktig del av det å foreta en analyse av de utvalgte arbeidene i hans *Subjecter*-serie. Hirschhorns egne idéer og tekster er viktige elementer som må tas med i betraktning, nettopp for å kunne gripe rekkevidden av hans kunstneriske prosjekt og strategi. Veien fra idé til verk er en prosess i seg selv, og Hirschhorn vektlegger særlig det ”rommet” som oppstår i spennet mellom idéer og fysisk realisering. I forordet til den viktige boken *Critical Laboratory – The Writings of Thomas Hirschhorn* (2013) skriver medredaktør Lisa Lee, at selv om Thomas Hirschhorn selv betrakter sin skrivepraksis som ”an exercise outside (his) work”, har den stor innflytelse både på det generelle publikum, kunsthistorikere og kritikere i resepsjonen av hans kunst. Det skriftlige kildematerialet gir også viktig informasjon om hvordan Hirschhorn tenker og jobber frem sin kunstneriske praksis og strategi, og er med på å belyse aspekter ved hans kunst som ellers ikke ville kommet til sin rett. Det er imidlertid en utfordring å balansere fortolkningen av Thomas Hirschhorn verker, fordi arbeidene dels bør betraktes i lys av kunstnerens eget skriftlige materiale. Dette er del av Hirschhorns kritiske praksis, og med dette skaper Thomas Hirschhorn hele tiden nye spenninger og perspektiver. Hirschhorn skaper egne dialoger og fortolkningsalternativer for både publikum, kritikere og andre fagfolk innen kunstverden, ved å legge frem egne betingelser og føringer (”invent (his) own terms”), hevder medredaktøren

Lisa Lee videre.⁹⁶ Thomas Hirschhorn har gjennom hele karrieren tatt i bruk ulike strategier i sitt kunstnerskap. Et av hans viktigste prinsipper er begrepet om (the) ”non-exclusive audience”, som er en sentral del av hans kunstneriske prosjekt. Det er forøvrig et begrep han fikk inspirasjon til etter å ha lest Jacques Rancières *The Ignorant Schoolmaster*, som blant annet vektla det emansipatoriske potensialet som lå i troen på alle menneskers like evne til intellektualitet, og dermed frihet.⁹⁷ Hos Hirschhorn er dette begrepet knyttet til en intensjon om at hans kunst ikke skal begrense seg til et bestemt publikum, men være åpen for alle mennesker og publikumsgrupper i.e. ikke begrenses av sosiale, økonomiske forhold eller kulturell og institusjonell beliggenhet og kunstfaglig bakgrunn. Denne ”demokratiske” holdningen vises blant annet gjennom Hirschhorns særegne estetisk uttrykk i.e. hans bevisste valg av hverdagslige materialer og direkte formale uttrykk. Hirschhorn er særlig kjent for hvordan han konstruerer verk i områder som tradisjonelt sett er fjernt fra samtidskunstens arenaer. Dette ser vi blant annet i prosjekter som *Gramsci-monumentet*, plassert i et sosialt belastet område i Forest Houses, South Bronx (New York), og *Bataille-monumentet* i et tyrkisk nabolag i Kassel i Tyskland. Disse verkene er eksempel på hvordan Hirschhorn etablerer ”filosofiske omgivelser” som bringer på bane refleksjoner over kunst og filosofi på steder hvor det tradisjonelt sett ikke har vært tilgjengelig. Dette er blant annet en del av hans prinsipp om ”the non-exclusive audience”.⁹⁸

Det er imidlertid enkelte bestemte strategier som har vært tilstede under det meste av hans kunstnerskap, hevder Lee. En av disse er Hirschhorns bruk av dagligdagse materialer, og en fokusering på ”deskilling” som strategi for å kunne gi en kunstnerisk form til sentrale tema innen politiske, sosiale, kulturelle og økonomiske kontekster. Dette er noe jeg vil komme tilbake til senere.

Lee trekker særlig frem et begrep for å forklare hans strategi, som hun karakteriserer som ”materialization of metaphor”. Begrepet ”materialization of metaphor” som Lee beskriver, kan forstås som Thomas Hirschhorns metode for å gi form til begreper som befinner seg i en teoretisk sfære og aktualiserer dette gjennom formale taktikker i sine verker. Det kan også identifiseres som en bestemt form for kunstnerisk strategi. Lisa Lee eksemplifiserer denne strategien ved blant annet å tolke metaforen ”a stain on a conscience”,

⁹⁶ Lisa Lee, ”Preface”, i Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory-The writings of Thomas Hirschhorn*, Redigert av Lisa Lee og Hal Foster, (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2013), xii.

⁹⁷ Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory-The writings of Thomas Hirschhorn*, Redigert av Lisa Lee og Hal Foster, (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2013), 171.

⁹⁸ Benjamin H.D.Buchloh, ”An interview with Thomas Hirschhorn”, i Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory-The writings of Thomas Hirschhorn*, 327, 328.

materialisert som form hos Hirschhorn lik en flytende ("amorphous") fysisk masse. En annet av Hirschhorns kjente metaforer: "art is a tool", blir som vi skal se senere i dette kapittelet forstått av Lisa Lee som "oversatt" ("literalized") til form gjennom å skape et rom fullt av verktøy. Dette er et eksempel som vi blant annet skal se nærmere på i verket *Tool Vitrine*. Andre formale uttrykk som Lee plasserer innenfor denne viktige strategien hos Hirschhorn er hans distinkte bruk av papir og pakke-tape. Det er materialer som hun hevder blir benyttet for å materialisere en egen form for psykisk og emosjonell herding. Det er en følelsesmessig forherdelse ("hardening"), som her muligvis kan forstås som tilfeller hvor det emosjonelle og psykologiske i det menneskelige subjekt utvikler en tilstivning både som en defensiv og offensiv reaksjon. Dette fremstår som en materiell formgivning av en "abstrakt" psykologisk prosess hvor stagnering, emosjonell motgang kombinert med apati hindrer fleksible "sunne" reaksjonsmønstre. En slik abstrakt metaforisk ladet form finner man eksempler på i arbeidene *Tool Vitrine* og *4 Women* som vi senere skal se på. En annen og lignende kunstnerisk strategi gir Lee navnet "spatialization of abstractions".⁹⁹ Dette kan forstås gjennom hvordan Hirschhorn arbeider frem abstraherte romlige former fra begreper som demokrati, utopi eller historie som diskursive begreper. Denne strategien kan også, i følge Lee, relateres til Hirschhorns fokus på filosofiens relevans for kunsten, den menneskeskapte destruksjonen gjennom krig og vold, og fokus på det marginaliserte og urbane prekariatet.¹⁰⁰ Dette er elementer og tematikk som Thomas Hirschhorns bevisst benytter som symbolsk ladede abstraherte materialiseringer av slike idéer, fenomener og/eller politiske konsepter. Disse to begrepsparene vil være viktige verktøy for å gjennomføre en analyse av hans *Subjecter*-arbeider, og er samtidig med på å belyse hvordan verkene aktiverer tematikker knyttet til politisk subjektivering.

Thomas Hirschhorns *Subjecter*-arbeider er eksempler på hvordan kunstneren bevisst forholder seg til hvordan representasjon på ulike måter kan formidle elementer av abstrakte idéer og metaforer. Hirschhorn uttaler seg slik om bruken av mannekenger:

*The Mannequins are a "headless" form of my neighbour, a form that I give to the other outside myself. A Mannequin represents the smallest distance between myself and the image of another. A Mannequin is another form of me. It is a surface of projection.*¹⁰¹

⁹⁹ Lisa Lee, "Preface", i Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory-The writings of Thomas Hirschhorn*, xiv, xv.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 12

Figurene er ifølge Hirschhorn mente å representere den ukjente andre, den som i seg selv er med på å forme vår egen subjektivitet. Thomas Hirschhorns referer her muligvis implisitt til psykoanalytikerens Jacques Lacans berømte speilteori, som kort fortalt viser til hvordan identitetsskaping blir til utfra vår speiling av oss selv igjennom en annen tidlig i spedbarnsfasen. Vi ser oss selv i speilet som noen andre. ”Den andre” er i ”realiteten” et speilbilde av oss selv. Denne teorien hos Jacques Lacan er instrumentell for å forstå hvordan identitet og selvet (the I) blir konsolidert. Fetisj-begrepet hos Lacan omhandler hvordan jegets omgivelser arter seg som signifikater som vi gjennom språket opplever som en form for subjektivering. Dette fører til at verden fremstår for oss som en symbolsk orden, som hele tiden står i et dialektisk forhold til en ’reell orden’ og en ’imaginær orden’ med sine egne kjennetegn. ”Den andre” er lik det symbolske, det som forteller oss ”hvem vi er”. Det fetisjistiske oppstår når det gryende subjektet oversetter sine symboler i språket over til bilder, til opplevelsen av vår subjektive virkelighet.¹⁰² Dette punktet hos Lacan kan sees i sammenheng med hvordan Hirschhorns *Subjecter*-arbeider speiler subjektiveringens ’andre’ (den andre). Hirschhorn plasserer seg som mannekeng, i sitatet ovenfor, i rollen som den som er speilbildet av ”den andres” ulike former for subjektivering, og medierer dette. Det er elementer jeg vil komme tilbake til senere i kapittelet. Når Thomas Hirschhorn uttaler seg slik han gjør i sitatet, er begrepene ”form” og ”headless” særlig viktige å merke seg videre for å berede grunnen for analysen. Hirschhorns fremheving av mannekengene som et hodeløst subjekt er som et ekko av den franske surrealist og teoretikeren Georges Batailles Acéphale-figur. Figuren var symbol på hans hemmelige surrealist-baserte gruppering, og samtidig var navnet på deres tidsskrift. Acéphale-figuren er en hodeløs figur beskrevet som bortenfor fødsel og død, i selve utslettelsen av selvet. I Batailles tekster skulle acéphales *tap* av selvet føre til en *oppdagelse* av selvet i møtet med den andre. Den andre i selvet var hos Acéphale blitt til et monster. Figuren skulle utfordre det homogene samfunnets verdier, og søke å provosere frem det Foucault ville karakterisert som det uforståelige mulige som ligger bortenfor hva som oppfattes som mulig. Figuren Acéphale representerte en motstand mot alle hierarkiske strukturer og moralske koder, (en slik erklæring er også typiske for Thomas Hirschhorns egne tekster og tekstbaserte verk¹⁰³), og den autoriteten som følger med et slikt hierarki.¹⁰⁴

¹⁰² Steffen Böhm og Aanka Batta, ”Just doing it: enjoying commodity fetishism with Lacan”, i *Organization Magazine*, Mai 2010 17, Sage Journals (2010): 351, 352.

¹⁰³ Alison M. Gingeras, ”Alison M Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn”, i Buchloh, Gingeras og Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, (New York: Phaidon Press, 2004), 35.

Hos Thomas Hirschhorn blir hans *Subjecter*-arbeider gitt bestemte uttrykk for noe handlende - som først kan leses gjennom verkenes titler. Vi skal i dette kapitlet se på hvordan Hirschhorn gjennom sine kunstneriske strategier gir *Subjecter*-arbeidene ”aktive” symbolske uttrykk for blant annet politisk subjektivering. Skulpturene er med andre ord ikke primært subjektiverte, de er subjektiverende i.e. de står for noe aktivt handlende mht. subjektivering. Thomas Hirschhorns ”husfilosof” Marcus Steinweg skriver i essaysamlingen ”The Map of Friendship Between Art and Philosophy” som han gjorde i samarbeid med Thomas Hirschhorn, noe verd å merke seg i forhold til Hirschhorns *Subjecter*-arbeider. I et avsnitt hvor han diskuterer subjektets betingelser etter Nietzsches dødsdom over Gud, viser han til at det kristne subjektet havnet i en form for ontologisk krise hvor det Cartesianske cogito’et ble tomt og uten eksistensberettigelse i.e. et subjekt uten subjektivitet. Det idealistiske subjektet derimot så seg selv som del av en felles kollektivitet, og fylte opp det ontologiske tomrommet med en universell ånd etter Guds død. Det kristne subjekt derimot ble i kontrast til dette et hodeløst (”headless”) subjekt som ikke lenger kunne finne bekreftelse på seg selv, sine handlinger og sine beslutninger gjennom sitt hode, fordi det var blitt kappet av.¹⁰⁵ Hodet separert fra kroppen representerer i dette tilfellet både et eksempel på mangelen av Gud som eksistensberettigelse, og en adskillelse fra tilholdsstedet for subjektets subjektivitet. Hirschhorn karakteriserer sine mannekenger som et slikt ”hodeløst” subjekt, men som han som kunstner derimot gir denne ”ontologiske” beskrivelsen:

*The mannequins – when I made them - wanted to be the poor, contemporary, amoral, non-religious version of somebody or something who endures in place of another, a kind of fetish, which is in African culture an object charged with a supernatural power, either favorable or evil.*¹⁰⁶

I likhet med både Georges Batailles hodeløse subjekt og Jacques Lacans fetisj, får vi her av Thomas Hirschhorn en beskrivelse av mannekeng-figurene som strategier som figurerer som noe som skal stå i steden for noe annet. Dette ”in place of another” viser hvordan disse figurene hos Thomas Hirschhorn i seg selv er aktive strategier. Deres ulike roller gir også mening til det Lisa Lee karakteriserer som en ”materialization of metaphore”. Det fetisjistiske elementet som Hirschhorn hentyder til har opphav i vest-afrikanske stammers bruk av

¹⁰⁴ Robin Adèle Greely, *Surrealism and the Spanish Civil War*, (New Haven, Conn; London: Yale University Press, 2006), 124.

¹⁰⁵ Marcus Steinweg, ”Friendship Between Art and Philosophy”, i Thomas Hirschhorn, Claire Bishop, Sebastian Egenhofer et.al., *Establishing a Critical Corpus*, (Bern: JRP Ringier, 2011), 309.

¹⁰⁶ David Joselit, ”The Subjecters”, i Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 50.

bestemte figurer. I antropologien har fetisjen både en overnaturlig funksjon og en naturlig funksjon. Det er med andre ord slik at det fetisjistiske objektet er brobygger mellom den profane verden og den sakrale forestillingsverden.¹⁰⁷ Denne referansen er bevisst benyttet av Thomas Hirschhorn for å sette i gang refleksjoner hos betrakteren til hvordan kunsten kan skildre abstrakte og materielle praksiser knyttet til subjektet. Dette er også en beskrivelse som gir rom for en bestemt lesning av hvordan hans *Subjecter*-arbeider figurerer i rommet mellom abstraksjon, idé, det formale og materialitet. Vi skal se på hvordan Thomas Hirschhorn lar disse arbeidene gå fra idé til form gjennom bestemte strategier. Det første verket jeg tar for meg er skulpturen *Subjecter*.

4.2 *Subjecter*

Verket *Subjecter* er det arbeidet på utstillingen "The Subjecters" fra 2009 på La Casa Encendida i Madrid, som står alene utenfor et monter (ill.4-4.2). Arbeidet er det eneste fra utstillingen som ikke entydig formalt sett forholder seg til andre figurer eller elementer utenfor sin egen form. Den står montert ute i et rom festet på en base, og skiller seg fra de andre skulpturene på utstillingen "The Subjecters" ved at de andre arbeidene er omsluttet av bestemte fysiske "rammer" (i vitrineskap eller montere). Skulpturens tittel *Subjecter* setter uten prefikset "The", slik som vi tidligere har sett, i gang en refleksjon rundt skulpturen som medium for en form for transformativ og produserende subjektivering. I det engelske ordet "Subjecter", hentyder tittelen til at mannekengen står for et –jeg som uttrykk for en bestemt *aktiv* handling. Ser man derimot ord på fransk som inneholder det franske suffix –er, blir dette en infinitivsform. Som infinitivsform på fransk viser dette til evnen til å anta alle personlige pronomen. I disse arbeidene refererer dette elementet til *Subjecter*-arbeidenes evne til å "ta inn over seg" alle objekter, ut i fra ulike subjekt-posisjoner.¹⁰⁸ Dette er en form for handling som er del av en kunstnerisk strategi som Thomas Hirschhorns *Subjecters*-skulpturer alle kan sies å være del av, på tross av deres ulike formale uttrykk og kontekster.

I verket *Subjecter* er det mest iøynefallende sætrekket alle spikrene og skruene som gjennomborer skulpturens corpus. Thomas Hirschhorn uttalte treffende i forbindelse med verket *Superficial Engagement*, hvor det var flere skulpturer med lignende formalt uttrykk som *Subjecter*. Uttalelsen kan muligvis leses som en form for kunstnerisk intensjon:

¹⁰⁷ Steffen Böhm og Aanka Batta, "Just doing it: enjoying commodity fetishism with Lacan", i *Organization*, Mai 2010 17, Sage Journals (2010): 348.

¹⁰⁸ David Joselit, "The Subjecters", i Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, 52.

*To go deeply into something, I must at first begin with its surface. (...) The impact has to touch the surface. Through the impact, the surface has to be perforated. It doesn't help to be deeply engaged if there is no will to break through the surface. I want to have impact with my artwork; that's why I have to stay on the surface. (...)*¹⁰⁹

En slik "impact" oppleves når man betrakter skulpturen *Subjecter's* perforerte antropomorfe kropp. Man erfarer muligvis følelser som minner om empati på vegne av den forpinte figuren. Det kan til og med oppleves som man selv gjennomgår en lignende smerte. Dette er et fenomen som også opptrer innen sosial nevrovitenskap. Man har forsket på fenomener som oppstår når et subjekt betrakter et annet subjekt som har det vondt, og det spekuleres i at før vi bevisst rekker å tenke det sympatiserer de områdene i hjernen vår med forbindelser til følelsen av empati med andre menneskers smertebilde.¹¹⁰ Selv om dette er fenomener tilhørende nevrologien er det et interessant apropos til hvordan *Subjecter*-skulpturens relativt brutale uttrykk påvirker oss når vi opplever verket.

En av de mest grunnleggende årsakene til at man kan oppleve noe lignende med *Subjecter*-skulpturen, er dens menneskelige form. Den bidrar umiddelbart til en følelse av en type identifikasjon og gjenkjennelse, samtidig som det brutale uttrykket gjør at man stritter imot nettopp en *for* dyp innlevelse. Vi opplever at skulpturens uttrykk produserer en form for affekt i oss som betraktere. Det oppstår et affektivt møte som man, via Benedict Spinoza, kan forklare som effekten en annens kropp har på følelsen av vår egen. Det er en type opplevelse som oppstår før vi rekker følelsesmessig å fordøye det. Affekter er immanent i erfaringen vi møter i kunstverket, før meningen og kunnskapen overtar sanseprosessen.¹¹¹ Man kan si at i møtet med Hirschhorns *Subjecter*, utsettes man for en form for motsetningsfylt estetisk opplevelse. Kunsthistorieprofessoren og Estetikeren Boris Groys beskriver blant annet om kunstens innlevelsopotensiale i et avsnitt i artikkelen "Introduction – Global Conceptualism Revisited", og fremhever blant annet på hvilken måte man blir konfrontert med kunst som estetisk objekt. Groys beskriver, via Hegel, hvordan en innlevelse av et kunstverk generelt, gjør at vår selvbevissthet ikke reduseres til en passiv selv-observasjon. Vi blir som betraktere bevisst på vår egen eksistens idet vår subjektivitet konfronteres av noe eller trues av en annen subjektivitet. Den andre subjektiviteten er ifølge Groys kunstneriske, retoriske eller poetiske

¹⁰⁹ Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory-The writings of Thomas Hirschhorn*, Redigert av Lisa Lee og Hal Foster, (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2013), 271.

¹¹⁰ Claus Lamm og Tania Singer, "The role of anterior insular cortex in social emotions", in *Brain structure & Function*, Vol. 214, no. 5&6 June 2010 Germany, Springer Verlag (2010): 579.

¹¹¹ Simon O'sullivan, "The Aesthetics of Affect – thinking art beyond representation", i *Angelaki – Journal of the theoretical humanities*, Vol. 6, no.3 december 2001, Routledge, (2001): 126.

praksiser som i seg selv er selv-representasjoner som møter ”den andres” blikk.¹¹² Man kan hevde at dette nettopp skjer i den estetiske resepsjonen av *Subjecter*, så vel som i Thomas Hirschhorns andre *Subjecter*-arbeider som er gjenstand for analyse i dette kapittelet. Vi blir altså dratt inn i en egen form for estetisk selvbevissthet i møtet med skulpturen *Subjecter*. Thomas Hirschhorn som kunstner er også utøver av en form for selv-presentasjon gjennom hvordan tekstene hans som retorisk og poetisk produksjon også spiller en egen rolle. Man kan imidlertid forstå sitatet av Thomas Hirschhorn ovenfor, som en metafor på flere meningsplan. En mulig lesning er å forstå skruene og spikrene i skulpturen *Subjecter* som ulike former for idémessig og ideologisk påvirkning som perforerer subjektet. En annen mulig lesning vil være å forstå spikrene som et uttrykk for en prosess hvor en overflate brytes ned for å komme inn til en mer ufiltrert og dypere bevisstgjøring omkring hva som former og påvirker vår kulturelle og sosiale identitet. Man kan derved se skruenes sirkulære bevegelse inn i plastkroppen som et uttrykk for en bestemt undertrykkende praksis, der skruene med sin langsomme og gradvise transformative kraft på materien hentyder *Subjecter*'s sårbare natur i møtet med en ytre påvirkning. Dukkens antropomorfe plastoverflate blir samtidig hurtig og aggressivt påført spikrenes spisse anslag. Dette står i kontrast til hvordan skruen formelig borer seg inn. Skruene er da nærmest umulig å føre ut, uten å risikere å ødelegge store deler av plastkroppen.

Vi har altså å gjøre med flere ulike former for ytre påvirkning eller bestemte handlinger/praksiser, eller det som Thomas Hirschhorn ville karakterisert som ”impact”. Plasserer man *Subjecter* inn i et tenkt forhold mellom skulpturen som representant for det menneskelige subjekt, og tematikk som leder tanken inn på disiplinering, makt og politiske strukturer, oppstår det nye perspektiver verd å forfølge. Skulpturen er her også som et skall, en projisert overflate som gjennom sin generiske antropomorfe form, er en universell representant for subjektet. I *Subjecter* sitt tilfelle blir dette skallet av en overflate utsatt for en offensiv, men samtidig subtil påvirkning utenfra. Det kommer fra en subjektiverende kraft som både arbeider rundt subjektets indre og ytre; fra ”den objektiverte” virkeligheten. Dette setter en på sporet av hvordan makt, disiplin og kunnskap er fenomener som nedfeller seg i materielle praksiser, og er elementer vi nå skal se på hos Michel Foucault. Thomas Hirschhorn har uttalt dette om Foucaults filosofi:

(...) Michel Foucaults work – as the work of other philosophers – it is charged. It's a battery. I can take this charged battery. It is pure energy, the energy of a singular

¹¹² Boris Groys, ”Introduction – Global Conceptualism Revisited”, i *E-Flux Journal* #29, no.11 2011, New York: E-Flux, (2011): 8.

*commitment. It is the commitment to make a work of art. It is the affirmation that the work of art is philosophy and that philosophy is a work of art.*¹¹³

4.3 *Subjecter* i lys av Foucault

I det følge vil jeg forsøke å plassere Thomas Hirschhorns skulptur i en dialog med Michel Foucaults forståelse av hvordan makt påvirker og endrer det menneskelige subjekt gjennom makten og kunnskapens ulike praksiser. Det er som skulpturens skruer og spikre blir et bilde på det som Foucault beskrev som det disiplinære samfunns evne til diskre å indoktrinere og disiplinere individene. De opptrer først umerkelig, på måten de skrur seg inn i kroppen, så kommer etter hvert slag etter slag inntil man til slutt er i ett med maktens praksis. Her kan skruene og spikrene være allusjoner til en form for rituell overgang mellom ulike materielle praksiser, slik Foucault har satt fokus på. *Subjecter* opererer i skjæringspunktet mellom ulike praksiser som et subjekt som søker å styre sin egen subjektivering. Dette følger et stykke på vei Michel Foucaults maktteori, når han hevder at makten har en iboende refleksiv natur. For Foucault er makten over subjektet delt mellom det å utøve diskre kontroll direkte over et individ, for så langsomt å ”indoktrinere” individets selvforståelse og identitet inntil deres subjektivitet er blitt ett med institusjonenes ”sosiale” produksjonsapparat. Det som er selve utfordringen i det å evne og gjøre motstand mot dette maktparadigmet, er å finne måter å navigere mellom en undertrykkende subjektivering som Foucault viser at maktens institusjoner *sui generis* praktiserer. Dette mener Michel Foucault man kan motvirke ved å skape egne former for subjektivering, i kraft av sitt eget subjekt eller i den kollektive sosialiteten. En slik dobbeloperasjon vil *Subjecter* kunne være et bilde på, både som et subjekt som befinner seg midt i en subjektiveringsprosess og som en, slik tittelen hentyder, produsent og designer av sin egen subjektivering. Foucault hevder ikke, slik som mange andre teoretikere, at maktstrukturer som sådan må nedkjempes. Han hevder at som subjekt er man underlagt visse mer eller mindre berettigede maktstrukturer, som man så må yte en konstant motstand mot for ikke å bli utsatt for praksiser som virker undergravende på vår subjektivitet. Hos Foucault arter makten seg slik at ved enhver form for maktutøvelse, finnes det også en spesifikk form for frihet. Dette forholdet mellom makten og friheten kan ofte være svært usymmetrisk, slik at ”rommet” for frihet er sterkt begrenset. Foucault beskriver også hvordan aktive handlinger og idéer, slik flere av *Subjecter*-skulpturene utøver nedfelles i konkrete materielle praksiser. *Subjecter* kan betraktes som en representasjon av en slik

¹¹³ Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory-The writings of Thomas Hirschhorn*, 96.

situasjon, som et ”kvasi-subjekt” eller ”kvasi-person” slik Isabelle Graw definerer blant annet Thomas Hirschhorns form for antropomorfisering av skulpturen.¹¹⁴ Hirschhorns skulptur blir her et slags ”sannhetsvitne” på maktens påvirkning, og kan samtidig være en aktiv navigatør mellom disse praksisene. *Subjecter* er en figur som viser seg som bærer av ulike konkrete og materielle artefakter (mannekengfigur, skruer og spiker), og som en metafysisk og abstrakt ladet figur som søker å binde sammen den reelle verden med en ønsket verden (jf. fetisj i antropologisk forstand) hvor ikke maktens hierarkiske praksiser er dominerende.

Når Thomas Hirschhorn henviser til ideer om afrikanske fetisjistiske figurer, gir dette *Subjecter*-figuren et streif av mystikk, og skaper samtidig en implisitt referanse til dens dobbeltrolle som stedfortreder, noe Isabelle Graw er inne på når hun blant annet karakteriserer kunstnere som Thomas Hirschhorns bruk av den menneskelige figuren i samtidskunsten i essaysamlingen *Art and Subjecthood – The Return of the Human Figure in Semiocapitalism* slik:

(...) they not only invite us to read the traits of a human being into them, but literally present replicas of the human figure. The same is true for the mannequin, a trope that currently seems to be omnipresent. The mannequin is both alive and lifeless- a commodified quasi-person.¹¹⁵

Når vi nå går videre til verket *Tool Vitrine*, vil Isabelle Graws karakterisering av mannekengen som en ”commodified quasi-person” møte en annen lesning, som likevel tar tak i den antropomorfe figurens forbindelse til det moderne kapitalistiske samfunnet hvor den står for et aktivt subjektiverende subjekt.

4.4 *Tool Vitrine* i lys av Antonio Gramsci og Jacques Rancière

Thomas Hirschhorns *Tool Vitrine* (ill.5-5.2) viser en kvinnelig mannekeng som holder en hammer hevet over et bord. Bordet som er gjennomboet av spiker er som resten av verket, plassert inne i et vitrineskap som er innredet som et verktøyrom. Blant alle de ulike verktøyene er det to filosofiske verk, av henholdsvis Benedict Spinoza og Martin Heidegger, festet blant ulike verktøy. Som beskrevet i det foregående introduksjonskapittelet, henger det på glassveggen inne i vitrineskapet fire nummerte bilder, der alle de approprierte bildene har verktøy/verktøyrom som fellesnevner. De fire bildene korresponderer med fire nummerskilt over ulike elementer over andre objekter i vitrineskapet. I vitrineskapets forgrunn er den

¹¹⁴ Isabelle Graw, Daniel Birnbaum og Nicolaus Hirsch, *Art and Subjecthood – The Return of the human Figure in Semiocapitalism*, Institut Für Kunstkritik Frankfurt am Main (Berlin: Sternberg Press, 2011), 16.

¹¹⁵ Ibid.

stadig ekspanderende røde skumgummien som kryper oppover mot mannekengen og som ”sluker” en del av verktøyrommet. Man finner ulike elementer i dette verket, med hver sin symbolske og formale effekt. Hirschhorn benytter både fysiske ”readymade”-elementer (verktøy, bøker og mannekeng-dukken), approprierte fotografier og filosofisk litteratur. Det hele er rammet inn av et vitrineskap med belysning av lysrør ovenfra, som om det var en utstilling i en utstilling. Hirschhorns plassering av verket i vitrineskap handler om å signaliserer en form for tilgjengeliggjøring, lik et offentlig sted.¹¹⁶ Man kan lese *Tool Vitrine*’s kvinnelige mannekeng som en representasjon av en gammeldags tradisjonell håndverker eller arbeider på sitt verksted. Det er et fenomen som i et moderne samfunn er blitt relativt sjeldent, fordi den globaliserte industrien nesten uten unntak skiller produksjonsprosesser geografisk fra hverandre etter lønnsomhet og effektivitet. Mannekengen er her arbeider i et verkstedsmiljø omgitt av faktiske verktøy, men også av filosofiske ”abstrakte” verktøy som kan tas ned og benyttes. Thomas Hirschhorn er sitert i ”The Subjecters” utstillingskatalog med en parafrase fra et annet av hans andre verker, og illustrerer godt hans tankegang:

USE ART AS A TOOL:

a tool to encounter the world

a tool to confront myself with reality

*a tool to work in the time I’m living in.*¹¹⁷

Verktøy-metaforen kan til å begynne med kobles opp til en positiv og konstruktiv allegori, men dette er ikke hele bildet. De fire approprierte fotografiene viser en at bruken av verktøy ikke bare er konstruktiv og bærekraftig. Det kan også føre med seg destruksjon, slik man ser på bilde nr. 3 og nr. 4. Det ene bilde (nr. 3) viser hvordan verktøyet kan knuse en menneskekropp, dette bildet kan sees i relasjon til mannekengens hevede hammer. Bilde nr. 4 viser en mann som trer et verktøy inn i bløtvevet i kinnet, og her er mennesket på bildet ”ansvarlig” og selv aktiv i forhold til sine handlinger. Dette bildet kan linkes opp til spikrene i bordplaten inne i vitrineskapet. Vi ser altså to former for destruktivitet, på den ene siden fremheves menneskets (mannekengens) herredømme over verktøyet som grunnleggende konstruktiv og destruktiv. De menneskelige subjektene på bildene er vist både som destruktive og konstruktive i sin omgang med verktøyet, der også det uforstandige og absurde

¹¹⁶ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 15.

¹¹⁷ Ibid., 22.

i en feilaktig bruk av verktøyets egenskaper er i spill.¹¹⁸ De filosofiske verkene blir en analogi til en type teoretisk og tankemessig verktøy som man kan bruke i sin orientering i verden. Disse bøkene signaliserer ulike måter å forholde seg til verden gjennom skrevne tanker. Dette er tanker som vedrører etikk som i tilfelle med Benedict Spinoza (1632-1677), mens Martin Heideggers (1889-1976) tekstsamling *Holzwege* blant annet inneholder essayet ”Kunstverkets opprinnelse”. Det vil imidlertid være fristende kort å se *Tool Vitrine* som et verk som kan fortolkes med elementer som relaterer seg til en annen del av Martin Heideggers filosofi. Hos Heidegger er ikke menneskets eksistens i verden forstått gjennom den konvensjonelle distinksjonen mellom objektet og subjektet. Det hele samles blant annet i begrepet ”Dasein” (”Derværen”). I hans hovedverk *Sein und Zeit* (1927) opererer han med to ulike værenskategorier som er Heideggers egne neologismer, det ene er *Zuhandensein* (”tilhåndenværende”) og *Vorhandensein* (”forhåndenværende”). Det ”tilhåndenværende” er når mennesket samler objekter i sin verden (Dasein), som noe praktisk og naturlig uten å tenke på det som et objekt separert fra sitt virke i verden. Denne kategorien kommer alltid først. Når noe derimot er ”forhåndenværende” er det noe man feller en dom over som separerer seg og fører til at mennesket blir et subjekt i forhold til objekter i verden. Disse to ”motsatte” kategorier samles i ”væren-i-verden” (*In-Der-Welt-Sein*).¹¹⁹ Poenget med denne korte passasjen er å vise kontrasten til hvordan mannekengen i *Tool Vitrine* benytter seg av hammeren som en ”tilhåndenværende” redskap, i den forstand at arbeideren ikke tenker over at hun bruker hammeren til å hamre inn spiker. Når hammeren derimot brukes for å knuse et menneskehode eller pierce et kinn, opptrer det som et objekt i sin egen rett, som ”forhåndenværende”, dvs. en samling molekyler samlet i et objekt vi kan felle dommer over. Disse to tenkerne kan altså sees på som viktige verktøy for å definere og skape mening ut av virkeligheten. Enten man står overfor politiske og moralske spørsmål, eller det er refleksjoner over kunstens vesen og karakteristiske formuttrykk i relasjon til den ”ikke-kunstige” verden. I verket *Tool Vitrine* kan det virke som de filosofiske tekstene er som signaler og symboler for hvordan mannekengen som aktør kan ta seg frem gjennom både den materielle eksistensen gjennom praksis, og samtidig ta i bruk den ”abstrakte” intellektuelle forstandsmessige delen av seg selv. Der den ene ikke skal utelukke den andre.

¹¹⁸ Lik amerikanske våpenforkjemperes slagord: ”Guns don’t kill people, people kill people.”.

¹¹⁹ Rebecka Sofia Ahvenniemi, ”Sannhet som kunst: Om å lese Heidegger og Adorno”, i *Norsk Filosofisk Tidsskrift*, Årgang 46, no. 3, Oslo: Universitetsforlaget (2011): 227.

4.5 *Tool Vitrine* og den intellektuelle arbeideren

I det følgende vil jeg nå først se verket *Tool Vitrine* i relasjon til bestemte deler av de estetiske og politiske teoriene til den italienske marxisten Antonio Gramsci og den franske filosofen Jacques Rancière. Gramsci er den av disse to som forholder seg til en variant av materialistisk strukturteori, med base i marxismen. Rancières teorier på sin side, kan sees som en reaksjon mot det politiske strukturelle rammeverk som Gramsci innenfor marxistisk teori bygger på. Jacques Rancière tar til orde for å se slike strukturer som uttrykk for estetiske og politiske sanselige rom, som endrer seg gjennom en sanselig distribusjon og fordeling av det som kan sanses. I det en slik deling/fordeling kulminerer i ”å gjøre politikk”, oppstår en bestemt form for politisk estetikk. Den politiske estetikken blir, slik jeg har skildret tidligere, realisert gjennom Rancières definisjon av politisk subjektivering. Når en politisk subjektivering skjer som følge av en rekonfigurasjon av politi-ordenens dominans, produseres en egen form for estetisk politikk. Antonio Gramsci fremhever i antologien som posthumt har blitt kjent som *Prison Notebooks*, at arbeideren kan være en intellektuell og potensielt en produsent av revolusjonær arbeiderkultur. Det er i denne produksjonen av kulturell og kunstnerisk materielt og abstrakt materiale at en form for politisk subjektivering finner sted hos Antonio Gramsci.

Det disse to teoretikerne umiddelbart kan bidra til å belyse i arbeidet *Tool Vitrine*, er hvordan dette verket her viser en kvinnelig mannekengens kamp (med hevet hammer) for å være forvalter av både sin intellektuelle tankefrihet og sine materielle levekår. Dette til tross for det man kan kalle de menneskelige subjektens ofte nedslående praksis av destruktivitet, som to av bildene på monteret groteskt illustrerer. Verket *Tool Vitrine* kan leses som nettopp en moderne representasjon av en arbeider, som befinner seg i skjæringspunktet mellom det materielle fysiske i arbeidet, og forvaltning av tanker ved intellektuell aktivitet. Mannekengen i *Tool Vitrine* balanserer, slik alle menneskelige subjekter, mellom subjektposisjoner hvor ytterlighetene liv/produksjon og død/destruksjon er aktualisert. Dette blir understreket gjennom korrespondansen mellom de approprierte bildene og gjenstandene i det ”konstruerte” miljøet for øvrig. Et lignende spenningsforhold kommer til uttrykk hos Gramsci, der hvor han hevder at det må foregå en dialogisk prosess mellom base og overbygning for at arbeiderklassen skulle kunne erverve seg sitt kulturelle hegemoni. Det skal altså være en dialogisk balanse mellom verktøy i rollen som produksjonsmiddel i basen, og det intellektuelle og estetiske i overbygningen. Når dette bringes sammen, får man det som Antonio Gramsci hevder er grunnlaget for å erverve seg et kulturelt hegemoni. Antonio

Gramsci hevder at ideologi er en praksis som produserer subjekter. Dette forklarer han ved å vise til at subjekter oppnår bevissthet som subjekter gjennom ideologiens terreng, og ikke gjennom individualisering per se. Gramscis poeng er dermed at kampen om hegemoniet også er en kamp mellom ulike ideologiske praksiser, hvor den rådende ideologien fremstår som en slags organisasjon. Det som med andre ord må til for at man i felleskap skal kunne bestemme over sitt eget levebrød og livsførsel, og at ens egen tankeverden ikke blir styrt av en undertrykkende hegemonisk kultur. Slik kan man også se mannekengen i *Tool Vitrine* som del av et arbeide som symboliserer et subjekt som aktivt besitter et mentalt verktøyskrin som gir en mulighet for råderett over sin sosiokulturelle subjektivering. Hirschhorns iscenesettelse av mannekengen i verktøyrommet kan leses som allusjon både til bestemte økonomiske eksistensvilkår som uttrykk for en aktiv ideologisk praksis, og som uttrykk for *Subjecter*-mannekengens iboende intellektuelle potensiale. *Subjecter*-skulpturen i *Tool Vitrine* viser en praksis av subjektivering ved å holde hammeren hevet. Den aktive bevegelsen antyder både et potensiale av emansipasjon som konstruktivitet, samtidig som den subjektiverende mannekengen like gjerne kan benytte sine verktøy til destruktive handlinger. Gesten kan altså også forstås som truende mot betrakteren, og bildene på monteret viser hva som kan skje når man ender i en form for destruktiv subjektivering. Spinozas *Ethics* illuderer muligvis denne tvetydigheten som ligger i mennesket som etisk subjekt. Et eksempel på hvordan Benedict Spinoza fremhever menneskets tankeevne som evig overfor det destruktive, blir tydeliggjort i *Ethics* del 5, proposisjon nr. 23: "The human mind cannot be absolutely destroyed with the body, but there remains of it something which is eternal."¹²⁰ Hirschhorns plassering av dette filosofiske verket i verktøyrommet, viser hvordan han aktivt benytter ulike representasjonelle metoder, både abstrakte, idémessige og materielle. Hirschhorn har som tidligere nevnt, uttalt at all hans kunst skal berøre elementer av estetikk, politikk, kjærlighet og filosofi.

Mannekengen gjør her bruk av ulike filosofiske og intellektuelle tekster, som gjør at den intellektuelt og materielt kan navigere i verden. Thomas Hirschhorn impliserer også bevisst gjennom dette verket hvor viktig kunsten *per se* er som verktøy. Et verktøy man kan lese som en viktig del av hva det vil si å skape sin egen livspraksis, og bestemme over sin egen kulturelle posisjon og subjektiverende prosess. Dette er hva Antonio Gramsci viser til når han skiller mellom det vise mennesket (*homo sapiens*) vi alle tilhører som art, og det skapende mennesket (*homo faber*, "man the maker") som er en egenskap ved arten. *Tool*

¹²⁰ Benedict Spinoza, "Part. V: of the power of understanding, or of human freedom prop. XXIII, i *Ethics*, Hentet fra: <http://www.egs.edu/library/benedict-baruch-spinoza/articles/ethics-part-5/part-v-of-the-power-of-the-understanding-or-of-human-freedom/>.

Vitrine kan leses som et verk som skildrer et subjekt som er som delt mellom det objektive verktøyet i konkret og abstrakt forstand og det subjektivt skapende i bruken av det fysiske og mentale verktøyet, det individuelle subjektiverte mennesket og det universelle i kollektivitet. På samme vis som Gramsci ser potensialet i den intellektuelle arbeideren, bruker Jacques Rancière før-marxistiske arbeidere som eksempel på sin teori om ”Deling av det sanselige”. I sin oppdagelse over at disse arbeiderne brukte sine søndager på kreativ og estetisk aktivitet, endte Rancière opp med et annet perspektiv enn både sin lærer Louis Althusser og Antonio Gramscis syn på subjektets mulighetsbetingelser. *Tool Vitrine* viser en *Subjecter*-mannekeng som er omgitt av sine arbeidsverktøy, men som samtidig har filosofiske tekster som del av verktøyarsenalet. Her kan man lese inn en form for de-konfigurasjon som minner om en redistribusjon av de sanselige kategoriene rom, tid og former for aktivitet (som Rancière opererer med). Mannekengen arbeider innenfor politi-ordenenes dominans, men oppnår likevel her en type emansipasjon. Det er imidlertid elementer i *Tool Vitrine* som peker på at denne prosessen ikke er entydig. Den røde skumgummien som truer med å sluke rommet og mannekengen, kommer til uttrykk for en mulig altoppslukende idé, praksis eller ideologi. Massen vil kunne stå for en form for ensrettet påvirkning, uten dynamikk og balanse, som hemmer subjektet, og representerer muligvis mannekengens kamp mot en ensidig subjektiveringsprosess. Mannekengens evne til aktiv subjektivering står midt i en masse av idéer, som vil kunne fange den slik at den ikke har nok intellektuelt eller kreativt handlingsrom.

Hos Rancière vil massen kunne stå for politi-ordenens dominerende, hvor mannekengen hever sitt verktøy for å få en stemme til ”å gjøre politikk” i det sanseliges deling og distribusjon av synlighet. Man kan lese dette verket som en materiell realisering av spenningsøyeblikket mellom en dissens i.e. der likeverdets glimt oppstår, og det sanselig stemmeløse subjekt under politi-ordenens forstemmende dominans. Følger man Antonio Gramsci tanker vil man kunne lese skumgummiens truende og stiltivnende effekt på omgivelsene, som kapitalismens kulturelle og produksjonsmessige hegemoniske makt. Fra verktøyrommet og arbeiderens intellektualitet skal vi nå se nærmere på det mest omfangsrike arbeidet til Thomas Hirschhorn med tanke på materiale og omfang; *INGROWTH*.

4.6 *INGROWTH*

Thomas Hirschhorns *INGROWTH* er det mest materielt komplekse arbeidet som blir gjenstand for analyse i dette kapittelet (ill.6-6.6). Arbeidet har hele tolv ulike kvinnelige

mannekenger med parykker plassert inne i et vitrineskap med neonlys og elektriske ledninger, flankert av modellbyster, anatomiske kropper og flere titalls små anime-lignende action-dukker, samt andre detaljer i papp og rød og hvit filt. Verket skulle opprinnelig vises i utstillingsvinduene i Michel Journiac-hallen på Sorbonne Universitetet i Paris. På grunn av en storm rett i forkant av åpningen kunne ikke den tekniske staben tillate at folk kunne gå tett opp mot vinduene hvor verket opprinnelig skulle være plassert. Dermed bestemte Thomas Hirschhorn seg for ikke å vise verket der, men kun vise det i utstillingen ”The Subjecters”.¹²¹ *INGROWTH* er omsluttet av et vitrineskap som likner den opprinnelige plasseringen ved Universitetet i Sorbonne. Skapet er delt inn i fire ulike avdelinger med sine 3 x 4 kvinnelige mannekenger. Alle tolv mannekenger er utstyrt med papirlapper i pannen med tekstene ”Hope”, ”Grace”, ”Faith” og ”Truth”. Man ser en bestemt bevegelse i det tematiske, allegoriske og representasjonelle innholdet i de ulike ”avdelingene”. Denne bevegelsen vil jeg belyse ved bruk av Michel Foucaults *parrhesia*-begrep sett i forhold til politisk subjektivering, samt Rancières tanker om dette.

Verkets første romavdeling leser jeg som en tematisering av kroppens indre, representert ved mannekengenes sammenstilling med de anatomiske torsoene. De anatomiske kroppene har lik de fire mannekengene blitt utsatt for en ”uthuling”, ved at hver av dem mangler enkelte vitale organer. I den neste, midterste romavdelingen, er de anatomiske kroppene blitt ”omdannet” til hodeløse mannekeng-torsoer kledd i ulike typer treningstøy, blant annet av merket Adidas. I den siste avdelingen er det plassert tre ulike approprierte fotografier av tre skamferte lik. Likene har blodige klær, som minner om treningstøyet på halvfigurene i den midterste avdelingen. Alle rommene er, som tidligere beskrevet i introduksjonskapitelet, bundet sammen av elektriske ledninger. Disse ledningene kan leses som en parallell til Thomas Hirschhorns ”ramifications”, slik han i tidligere arbeider gjorde bruk av aluminiumsfolieremser som symbol på et ”rammet” sosialt og kulturelt felleskap. Dette ser man i *INGROWTH* både ved at de fysisk binder sammen de ulike elementene, og ved at de er festet til figurenes ulike uthulinger.

Michel Foucaults begrep om *parrhesia* og hans teori om makt versus subjektet, belyser den iboende negative subjektiveringen som jeg vil hevde ligger latent i dette arbeidet av Thomas Hirschhorn. Vi ser en bevegelse fra den nakne kroppens anatomi i det første kammeret, til klesplaggenes iboende sosiale og kulturelle ”verdi” i det midterste kammeret. Til slutt kulminerer dette i en fullstendig abstrahert og grusom fotografisk gjengivelse av det

¹²¹ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 17.

døde og ødelagte menneskelige subjektet. Vi ser her døde subjekter som blir vitne på en undergravende og livstruende maktutøvelse. De tolv mannekengene i verket *INGROWTH* kan leses som ulike faser av subjektivering, og hvordan den vises i ulike virkningsfelt hvor slike materielle praksiser blir utført. Hirschhorn trekker her frem hvilke idealer mannekengene fronter som utopiske, men ideelle og nødvendige. Idealene som uttrykk for noe universelt. Mannekengenes uthulinger viser hvordan de operer i et sårbart miljø, verket er i likhet med Foucaults *parrhesiast* en form for eksponering/avkledning av en bestemt form for subjektivering. *Subjecter*-skulpturene fremmer sine idealer, og skaper da samtidig en ny form for subjektivering. En subjektivering som har basis i deres 'fryktløse' eksponering av idealer. Disse mannekengene viser tegn til at de er blitt preget av det destruktive, men står likevel frem med sine idealistiske budskap. De "helende" budskapene med sin rot i håpet, troen, sannheten og nåden, står i grell kontrast til det destruktive man er vitne til i de approprierte fotografiene på papplatene. Thomas Hirschhorns mannekenger er i dette verket delvis å regne som aktive *parrhesiaster*, slik de fremstår som rammet av dype sår, der de fremmer sine sannheter og idealer gjennom "fryktløse tale". Slik de står i monteret, er de bokstavelig talt nakne; deres sosialitet, kroppslighet og populær-kulturelle identitet er satt fremfor dem som en type "second skin". Dette "second skin" kommer til uttrykk ved fritidsbekledningen/treningstøyet på torsoene, de anatomiske kroppene og gjennom anime-actiondukkene. Dette er kulturelle og sosiale elementer som alle på et eller annet vis, i en eller annen form, har et forhold til i den vestlige verden. Vi ser elementer som det moderne mennesket er uløselig knyttet til. Det er imidlertid ikke bare kulturelle og sosiale elementer innen vestlig kultur vi har til felles, og jeg vil hevde at vi bevisst eller ubevisst danner en felles front mot "den andre". Her er det "den andre" fra en annen verdensorden; den tredje verdens Irak, Afghanistan eller Palestina. Det kommer dermed et brudd med mannekengenes samling rundt sine idealer, i det man blir introdusert for fotografiens voldelige virkelighet. Vi ser fort på personenes utseende og makabre tilretting at de ikke kommer fra "den vestlige kulturkretsen", selv om de kler seg som oss. La oss her for ordens skyld anta dette. Først da ser vi hullene i de ulike mannekengene som uttrykk for noe universelt, og den samme destruktiviteten som bildene viser blir gjeldende også for oss. Hirschhorns bruk av de elektriske ledningene synes å understøtte at dette er gjeldene for alle mennesker, det er noe som må angå oss. Mannekengene viser oss suksessivt ulike lag av den nakne kroppen som anatomi, kultur og identitet i klesdraktene. I alle inndelingene er idealene (plassert i hodene) hevet som kontrast til de "sårede" mannekengene. Det er som om mannekengene aktivt

gjennom sin form bryter symboler opp i form av materialitet foran betrakteren. Hver av de ulike avdelingene viser faser av ulike subjektiveringsprosesser, både det individuelle og det universelle. Dette kan leses inn som en form for parrhesiastisk praksis, i den forstand at betrakteren får være vitne til flere lag av en sannhetspraksis man ikke uberørt kan snu seg bort fra. Thomas Hirschhorn selv har uttalt at han kalte verket for *INGROWTH*, fordi det er noe som "eter" seg innover i mannekengene.¹²² Hirschhorn har i tidligere verker, slik som *UTOPIA*, *UTOPIA*, benyttet seg av utvekster ("outgrowths") som følger en lignende logikk. Dette så vi et uttrykk for i det foregående verket med skumgummien som en svulstform, idé etc.¹²³ Spørsmålet Thomas Hirschhorn stiller oss, er hva som kan være med på å demme opp for denne utviklingen? Han uttaler følgende om verket *INGROWTH*:

*With this work- the INGROWTH piece- I want to create the right conditions for a dialogue or confrontation, where questions of philosophy, politics, aesthetics or love come together creating an impact, creating a form on the surface of the moment this happens.*¹²⁴

Det neste verket på utstillingen "The Subjecters" er *4 Women* (2008). Jeg vil hevde at Thomas Hirschhorn på mange måter viderefører flere av de elementene han er inne på i sitatet ovenfor i *4 Women*, der han understreker hva som kan være tilstede for at hans kunst skal kunne skape en form inntrykk eller avtrykk. I *4 Women* kombinerer Thomas Hirschhorn de strategier som Lisa Lee karakteriserte som "materialization of metaphore" og "spatialization of abstractions" på en annen måte enn i de verk vi har sett hittil. Her vil Michel Foucaults forståelse av makt og subjektet bli anvendt for å belyse elementer av subjektivering i Hirschhorns verk.

4.7 *4 Women*

Verket *4 Women* viser fire individualiserte kvinnelige mannekenger, plassert i et monter (ill. 7-7.4). De er individualiserte ved at de har ulike lengde på håret, og har individuelle gester. De har et uttrykk som minner sterkt om hvordan moteforretninger iscenesetter sine mannekenger for å selge dyre luksusvarer verden over. Det som blant annet skiller dem fra konvensjonelle mannekenger, er at de alle er merket av blå skumgummi. Likesom i *Tool Vitrine* kryper det blå stoffet oppover kroppene deres inntil de når det venstre brystet. Det er også en bevegelse fra mannekengen lengst mot venstre (sett fra betrakterens frontale vinkel) mot høyre, hvor en stadig større del av mannekengene blir satt fast i stoffet. Den samme

¹²² Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, 15.

¹²³ David Joselit, "Thomas Hirschhorn - Institute of Contemporary Art Boston/Gladstone Gallery New York", i *Artforum Mars* (2006): 285.

¹²⁴ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, 16.

logikken følger dukkene mht. tatoverte skriftlige ytringer. Dette ser man ved at dukkene nummerert en og to er uten tatoveringene, mens dukke tre og fire er påført tekstlige utsagn som er festet til plastkroppene deres. Dukkenes hår blir også lengre og lengre, avhengig av i hvor stor grad de har blitt slukt av tekst og det blå stoffet. Mannekengene har også tallene en til fire plassert over hodene deres, som om de var del av en missekåring. Tallene over hodene deres gir inntrykk av en sammenheng med de fire bildene på monterets høyre front. Disse fire kvinnene som *Subjecters* forstått som handlende og subjektiverende, viser gjennom blekkets utsagn hvordan de er en del av en kommersiell, sosial, seksualisert og kulturell samfunnskontekst. Noen av de ”tatoverte” utsagnene er personlige, andre er referanser til bestemte kulturelle fenomener og ukeblad- og avisforsider. Utsagnene på figur fire spenner fra det personlige ”I FEEL LONELY” og slogans som ”THE REAL THING”, til anmodninger om å ”Don’t give Up”. Av mer kontroversiell art finner man på denne figuren ”GOLDEN SHOWER” (skrevet over brystet), ”DESPERATE SUITOR” (på den høyre armen), ”Only what they know he wants to hear” (på høyre skulder). Et av utsagnene som sier noe essensielt handler trolig, om hvordan de formidler subjektivering i kraft av ”The status of a witness”. ”Inskripsjonene” er altså både subtile og kontroversielle. De er imidlertid alle typiske, på godt og på vondt, for ulike sosio-kulturelle aspekter ved den moderne vestlige kulturkretsen. Mannekengenes ulike hårlengde antyder at skriften på kroppene deres har bakgrunn i en transformasjon over tid. De er alle påvirket av det blå stoffets oppslukende energi, men er ikke alle merket i huden av tatoveringenes skriftlige utsagn. Vi ser en ulik grad av aggressivitet fra den blå abstrakte massen. Det kan sees i sammenheng med hvordan hyppigheten av tekstreferansene og ukebladoverskriftene, sammen med de personlige ytringene, siver fra innsiden og ut på figurene. Teksten i seg selv kan tenkes som et type tekstlig sosialt uttrykk for en kommersiell subjektivering projisert på de fire *Subjecter*-skulpturene. Tatoveringene som de er preget av, er ofte et kulturelt og sosialt middel for å signalisere tilknytning til bestemte grupper, fremheving av personlighetstrekk som del av identiteten, eller benyttet i forbindelser med ulike symbolske overganger eller riter.

Det slike praksiser har til felles er at det påføres kroppen utenfra, mens det samtidig reflekterer noe av subjektets innside. Det kan virke som Thomas Hirschhorn i dette verket ønsker å realisere *4 Women* som et verk hvor ulike former for identitetspraksiser er i spill, gjennom å gi enkle språklige utsagn/slogans egne metaforiske forbindelser i kombinasjon med verkets materialer og fotografier. De metaforiske forbindelsene har elementer av problemstillinger knyttet til identitet, kultur/kommersialitet, kjønn og seksualitet. Vi blir

imidlertid samtidig konfrontert med destruktivitet og vold gjennom de approprierte fotografiene, som uttrykk for en helt annen type kroppslig praksis, en form for ”corporal punishment”. Det er en form for praksis som Foucault ville beskrevet som forløperen til den subtile disiplinerende subjektivering i det moderne samfunnet, i en tid da kroppslig avstraffelse ble sett på som den før-moderne statens mest effektive maktmiddel.

Det er bestemte formale elementer som kontrasterer med de groteske bildene, blant annet den blå massens tilknytning til mannekengenes venstre bryst. Her får man lett assosiasjoner til den ammende, livgivende mor. Det ”livgivende” er av Hirschhorn her gitt i form av blå utvekster. Denne utveksten, slik Joselit og Lee er inne på, viser til idéer ute av kontroll i en form for psykisk dissonans eller psykose. Hvis vi ser disse elementene i lys av Foucaults forståelse av identitetsskaping, kan *4 Women* leses som en prosess hvor en maktform diskre kategoriserer individer, bestemmer deres individualitet og tvinger en form for ”sannhet” over individet. Dette er en sannhet om deres egen selv-individualitet som også andre rundt dem må anerkjenne, noe deres (offentlige) plassering i monter også kan understøtte.¹²⁵ Mannekengene og de ulike elementene i *4 Women* blir da å forstå som en mediering av en form for ”underleggelse” av subjektivering (”the submission of subjectivity”), slik Foucault skildrer i sin tekst ”The Subject and Power”. Når dette blir sidestilt med de fire fotografiene på monterets glassvegg, oppstår det en kulturell og idémessig konfrontasjon i verket som minner om den man så i både *Tool Vitrine* og *INGROWTH*. Den norske psykiateren Finn Skårderud skriver i sin bok ”URO – En reise i det moderne selvet” omkring temaet knyttet til hvordan subjektet stadig møter utfordringer i vårt moderne samfunn:

*Subjekt/Objekt. Hvordan realiserer jeg meg selv som subjekt? Kravene til å realisere seg selv som subjekt, tvinger det oppvoksne individet mot å objektgjøre seg selv. Når man skal finne seg selv, gjør man det ved å finne seg i de andre. Man objektgjør seg selv ved å forholde seg til kulturens og markedets hav av objekter: tingene, den slanke kroppen, overflatene, prestasjonen, osv. Slik fylles og tømmes subjektet i ett og samme.*¹²⁶

Slik mannekengene står strippet, merket og utstilt i et monter, minner figurene om fysiske og tekstlige ”beholdere” med en blanding av populærkulturell og subkulturell sjargong, og personifiserte ytringer. Figurenes uanstrengte, lett poserende gester i monteret viser på en og samme tid en form for individualisering som følge av en kommersialisering av subjektene. Dette viser seg også hos Michel Foucault, da han forstår ulike former for makt

¹²⁵ Michel Foucault, ”Afterword – The Subject and Power”, i Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, (Sussex, Harvester Press Limited, 1982), 212.

¹²⁶ Finn Skårderud, *URO – En Reise I Det Moderne Selvet*, 2. Opplag 2014, (Oslo: Aschehoug, 1998), 31, 32.

som noe som eksisterer i mellom relasjoner, og ikke som en entitet sui generis. I *4 Women* fremstår den relasjonelle makten både som sosial og kulturell, men arter seg også som voldelig og undertrykkende. Den implisitte forbindelsen (jf. Bilder 1-4- og mannekenger 1-4) mellom mannekengene i *4 Woman* og de maltrakterte mannlige kroppene på fotografiene illustrerer for betrakteren en grotesk usymmetrisk relasjon. Disse referansene som Thomas Hirschhorn legger opp til ved å nummerere figurene og bildene, gjør at man kan lese inn hvordan maktens produktivitet og destruktivitet kan utspille seg på subjektene, avhengig av hvilke maktmekanismer som er satt i spill. Mannekengene i *4 Women* uttrykker en form for objektgjøring, noe som kommer til uttrykk gjennom hvordan deres subjektivitet nettopp synes å ”fylles og tømmes” i ytringene enten av kommersiell eller personlig art som siver ut gjennom plastoverflaten. Det ligger også en tvetydighet i om ytringene er tatovert på overflaten, eller kommer til syne fra innsiden. De maltrakterte likene som er avbildet på fotografiene, har derimot blitt offer for en helt annen type maktovergrep som baserer seg på direkte fysisk maktundertrykkelse, tilsynelatende ”ufiltrert” illustrert av den fotografiske gjengivelsen av deres anonyme ødelagte kropp. Disse en gang levende subjekter, er langt på vei utslettet som menneskeform; de er blitt abstraksjoner av kjøtt og blod. Maktrelasjonene som satte deres destruksjon i spill, er imidlertid uløselig knyttet til restene av det som en gang var et levende menneske, som også hadde enn form for frihet som potensiale. Den blå massen synes å representere en giftig, potensiell undertrykkende substans, som delvis antydes produsert av dem selv gjennom brystet, og synes å følge disse fire subjektene i varierende grad. Hos Hirschhorns *4 Women* er maktens mange relasjonelle sosiale, kulturelle, seksuelle og kommersielle uttrykk aksentuert i deres kropp som skrift. Foucault hevdet at fantes det makt, så måtte det også finnes frihet. I likhet med Jacques Rancières teorier handler slike friheter om hvem som kommer til ordet, hvem som blir hørt og hva som til enhver tid oppfattes som ”sannhet”. Hos både Foucault og Rancière, tross deres ulike teoretiske posisjoner, spiller kunsten en essensiell rolle i å artikulere former for sannhet og motstand. Michel Foucault kalte dette et sted for *parrhesia*, mens Jacques Rancière fremhevet begrepet dissens og likeverd. Politisk subjektivering er det begrepet som ligger som potensiale og grunnlag for begge formene for motstand, og kunsten blir fremhevet som et av rommene og relasjonene hvor en slik motstand kan artikuleres. Nå vil jeg gå videre til å behandle viktige momenter knyttet til Thomas Hirschhorns valg av materialer og metode, og blant annet se på hvordan de distinkte materialene kan sies å virke på betrakteren. Så vil jeg gå over til en

samlet analyse av to av verkene som *ikke* hører til i konteksten av utstillingen "The Subjects"; nemlig *High Subjecter* og *Romantic Subjecter*.

4.8 Thomas Hirschhorns politiske materialitet

Flere av materialene som brukes i de omtalte verkene i denne analysen er laget med de samme materialene, det være seg eksempelvis: mannekeng-dukker, papp, aluminiumsfolie, fluorescerende lys/lysrør, skumgummi, spraylakk, fotopapir og tre. Thomas Hirschhorn benytter også ulike readymade-elementer som anime-figurer, verktøy, bøker, spiker og skruer. Alle disse materialene har et hverdagslig preg, og Hirschhorn sier selv at hans valg av materialer er knyttet til hva han og alle andre benytter i ulike deler av sin hverdag. Han understreker også at dette i seg selv er et demokratisk valg, fordi det er materialer "alle" har en viss kjennskap til. Dette er en bevisst strategi hos Hirschhorn, og kommer spesielt til uttrykk i et av hans mest kjente slagord "QUALITY: NO! ENERGY: YES!". Et motto som refererer til bestemte idéer knyttet til hierarkier vedrørende rådende smak, kvalitet og verdi. Han sier blant annet om dette: "(...) I want to provide my own definition of quality, of value and richness. I refuse to deal with established definitions. I'm trying to destabilize them. I'm trying to contaminate them with a certain non-valuable aspect of reality."¹²⁷ Thomas Hirschhorns valg av materialer uttrykket som en slags "håndlagd estetikk" representerer både en form for formal motsats til dette hierarkiet, samtidig som det har en immanent sosial dimensjon. Yasmil Raymond skriver i teksten "Take Care – Take Care" at Hirschhorns lav-kvalitets hverdagsmaterialer representerte et brudd med 1960-og 1970-tallets kunstnergenerasjons preferanse for dyrere materialer og til dels konstruksjonsmessig avanserte verk. Hirschhorns idé er at hans valg av hverdagsmaterialer kan gi en egen "nærhet" til materialene i hans arbeider, noe som han hevder resulterer i at publikum ikke like lett oppleves ekskludert i møte med dem. Et poeng for Hirschhorn er at hans arbeider skal ha et uttrykk og en form som snakker til "den andre" gjennom en bestemt form for omsorg ("care"), gjort av ham i en tilstand av "headlessness". Dette er strategier som Raymond mener ligger implisitt som inspirasjon fra Michel Foucaults sene forelesninger, hvor han utdyper subjektets mulighet for en egen form for selvstendighet og ytringsfrihet, forklart gjennom begrepet "care of the self" (og noe senere hos Foucault begrepet "parrhesia"). For Thomas Hirschhorn er arbeidenes materielle kvalitet irrelevant, så lenge verket består en type energi som blir gjort tilgjengelig gjennom bestemte formale og idémessige virkemidler. I denne

¹²⁷ Gingeras, "In conversation with Thomas Hirschhorn", 15.

energien ligger også motstand, en motstand som kunsten hans må være bærer av, og som bør gjøres tilgjengelig for hans ”non-exclusive audience”.¹²⁸

Hirschhorns bruk av approprierte fotografier, slik vi har sett i flere av hans arbeider, står som eksempel på en bestemt bevisst estetisk og etisk holdning hos ham. Kunsthistorikeren David Joselit hevder at Hirschhorns bruk av denne typen fotografier representerer en vellykket form for ”ethics of images”. Joselit begrunner dette med at Hirschhorn iscenesetter bilder slik at man får muligheten som betrakter til å utforske og få demonstrert hvordan bilder tas i bruk for å gi erfaringen av at man lever i den samme verden, gjennom representasjoner som fremmer kommunalitet, eller krever en felles kollektiv identifisering.¹²⁹ Denne identifiseringen blir særlig sterk når man som betrakter blir ”tvunget” til å ta stilling til særlig grove groteske bilder, slik som i flere av verkene vi har sett på til nå. Joselit hevder at betrakteren blir tvunget inn i et etisk rom, hvor man får en status som vitne. Man blir gjort til vitner, idet man betrakter grusomhetene som viser seg på fotografiene. Man får også en slags ”dobbel” vitnefunksjon, ved at de approprierte bildene ofte hentet fra internett (med motiver med stor grad av intim nærhet til hendelsen) bærer preg av å være tatt av et øyevitne eller av en overgriper. Joselit forsetter med å hevde at Hirschhorn her utfører en form for politisk handling. Fra betrakterens perspektiv blir man slått av følelser og spørsmål knyttet til om man i det hele tatt *bør* se på disse bildene. De ødelagte kroppene man blir vitne til, gjør at man som betrakteren blir stilt ovenfor et politisk ansvar som vitne, men Hirschhorn tvinger ikke dette på betrakteren. Man må selv ta det siste steget i.e. skal man se eller ikke.¹³⁰ Disse bildene gir altså et brudd i den ellers så overstimulerende billedkulturen i den vestlige verden. Bildene Hirschhorn har appropriert er derimot bilder som vi ellers ikke får tilgang til i ”mainstream” media. De er heller ikke uttrykk for ”embedded journalism”, da disse bildene gir inntrykk av å være fra uavhengige kilder. Hirschhorn gir dermed betrakteren tilgang til en form for visuell presentasjon av ”det reelle”, som skiller seg fra den type billedstrøm man ellers er vant til fra verdens internasjonale media-aktører. Dette perspektivet får han ved å hente bildene fra ulike kilder på internett. Denne billedpraksisen kan sees i kontrast til enkeltindividers bruk av internett som en form for selv-promotering. Estetikerens Boris Groys peker på at i en slik billedkultur, driver enkeltmenneske en egen form for auto-

¹²⁸ Yasmin Raymond, ”Take Care-Take Care”, i Thomas Hirschhorn, Claire Bishop, Sebastian Egenhofer et.al., *Establishing a Critical Corpus*, (Bern: JRP Ringier, 2011), 276.

¹²⁹ David Joselit, ”Thomas Hirschhorn. Institute of Contemporary Art Boston/Gladstone Gallery New York”, i *Artforum International*, mars 2006, New York, Artforum International (2006): 285.

¹³⁰ David Joselit, ”Truth or Dare. David Joselit On the Art of Witnessing”, i *Artforum International*, september 2011, New York, Artforum International (2011): 312-317.

poetisk praksis. Man tar bilder av seg selv, som iscenesatt selv-representasjon, og legger det ut på sosiale media som Facebook eller Instagram. Din offentlige digitale persona, kan da for eksempel betraktes som en vare på et marked av personligheter, samtidig som evnen til ”å skape seg selv” også kan betraktes som en form for motstand. Kunstnere er i dette sammenhengen profesjonelle selv-eksponerings eksperter, de eksponerer seg selv gjennom kunsten de lager. Hos Hirschhorn er det han som kunstner som gir betrakteren muligheten til å ta en politisk poetisk beslutning. Poenget her er å vise at Hirschhorns bruk av ekstremt sterke bilder også gjør at man får et brudd i den billedkulturen og selv-eksponeringskulturen som vi alle er en del av i.e. vi kan ikke konsumere disse bildene på samme måte som andre fotografier. Thomas Hirschhorn beskriver i et intervju med kunsthistorikeren Sebastian Egenhofer hvordan han ønsker å kjempe mot det han oppfatter som informasjonens diktatur. Hirschhorn hevder at man kan kjempe mot dette fordi bilder aldri lyver. De kan ikke lyve fordi det som er på et foto ikke kan gjemme seg, selv når det er retusjert. Dette såkalte informasjonsdiktaturet ønsker å så tvil om bilders sannhetsgehalt, noe de gjør ved å kamuflere det med informasjon. For Thomas Hirschhorn er ikke slike destruktive bilder kun et maltraktet menneske. Hirschhorn poengterer at også dette subjektet sto opp om morgenen tidligere den dagen, og tok på seg sine klær. Dette er ikke bildets informasjon, dette er mennesket bak bildet. Det er elementer vi kan tenke oss frem til, når vi ser det døde subjektet. Hirschhorn står bak en tanke om at informasjonen raskt kan forblinde; at informasjonsdiktaturet dikterer hva som er viktig. Dette vil Hirschhorn kjempe mot og sette et allmennmenneskelig fokus på hva som ligger i randsonen av informasjonsstrømmen.¹³¹ Samtidig med denne tankegangen, forklarer Hirschhorn at han ønsker å bruke slike brutale bilder for å kjempe mot det han karakteriserer som en narsissistisk luksuskultur, der mennesker snur seg bort med en gang de ser noe ubehagelig. En type hypersensitivitet som han som kunstner vil kjempe mot, fordi dette for ham er det motsatte av ”the non-exclusive audience”. Der han som kunstner må konfrontere verden uten avstand.¹³²

Vi går nå videre til å se på verkene *High Subjecter* og *Romantic Subjecter*, da deres form og uttrykk gjør at de blir viktige for å få en nødvendig bredde i analysene av Thomas Hirschhorns *Subjecter*-arbeider. Begge arbeidene består av en kvinnelig mannekeng, kjole med collage av approprierte fotografier funnet på internett. Deres tematikk er ulikt, men de

¹³¹ Sebastian Egenhofer, ”On the occasion of the exhibition. A conversation with the artist”, i *In Rahmen der Ausstellung / On the occasion of the exhibition*, (Zurich, Edition Susanna Kulli, 2012), upaginert.

¹³² Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory-The writings of Thomas Hirschhorn*, 103.

representerer begge sosiale, politiske og kulturelle aspekter som kan la seg belyse av den overordnede tematikken knyttet til politisk subjektivering.

4.9 *High Subjecter* – et angrep på vestlig politisk subjektivering

Den monumentale skulpturen *High Subjecter* (ill.2-2.3), minner på sett og vis om en av de kvinnelige mannekengene i vitrineskapet til *4 Women*. Den kvinnelige mannekengen med sitt lange hår, står oppstilt med en sort kjole som ligner den typen man ville ha tatt på seg i et gravfølge. Kjolen er dekket av approprierte fotografier fra terrorangrepene på Manhattan i New York 11 september 2001. Mannekengens form minner om et av tvillingtårnene. Motivene fotografiene gir innsikt i, gir betrakteren et intimt og ufiltret innblikk i de mest dramatiske hendelsene denne dagen. Thomas Hirschhorn har understreket at hans strategi når det kommer til implementeringen av kollasj-teknikken gjør det mulig for ham å oppfatte og fange tiden på en bestemt måte. Det er en metode hvor, ifølge ham selv, man samler ulike elementer sammen, for å kunne betrakte virkeligheten og verden på en ny måte. Hirschhorn hevder at man på denne måten blir i stand til å gjøre motstand mot en ”normativ” forståelse av fakta, hvordan kommunikasjon arter seg og informasjon blir oppfattet og fordøyet.¹³³

Dette arbeidet er en av de få verk hvor Hirschhorn skildrer en vestlig katastrofe. Det som også er spesielt med verket er at hendelsen rammet hjertet av den post-koloniale kapitalistiske ideologien, og kjernen i den vestlige selvforståelsen. Det var tross alt verdenshandelens senter som ble angrepet. Terrorhandlingen endret mange amerikaneres og europeeres naive holdning til virkeligheten utenfor deres egen kulturkrets. En stadig voksende globalisering ble etterfulgt av et offensivt kulturelt, sosialt og militær nærvær i Midt-Østen og Sentral-Asia. Dette førte disse områdene nærmere den vestlige ”frie” verden, men samtidig brakte det med seg erkjennelsen av det mange ville kalle en amerikansk imperialistisk politikk i demokratiets navn. Med angrepet 11. september 2001 kom plutselig krefter fra den tredje verden til vestens egen inngangsdør, pakket inn i de religiøse jihadistenes destruktive ideologi. Det er denne vestlige selvforståelsen som vi ser bli rokket ved i skulpturen *High Subjecter*. På samme måte som Foucault trakk frem renessansen og reformasjonen som en egen form for politisk subjektivering på det kollektive planet, kan også 11 september sees som en slik epokegjørende hendelse. Tenker man dette sammen med Jacques Rancières teorier knyttet til ”Delingen av det sanselige”, viser nettopp dette verket en

¹³³ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 24.

form for rekonfigurering av det sanselige. *High Subjecter* fører frem en form for sanselig dissens ved at betrakteren av verket blir invitert til å vitne det som flere titalls mennesker var vitne til da de tok fotografier i New York den dagen. Mannekengen med sin kollasje-pregede kjole skaper en mediering av et slikt potensielt vitnesbyrd. Rancière er inne på denne tematikken, da han i et intervju med Artforum, forklarer seg om en slik rekonfigurert dissens. En dissens som kan føre frem til en politisk subjektivering. Denne prosessen settes i gang ved at man rekonfigurerer forholdet til steder, identiteter, mediesamfunnet og blikket, til nærvær og avstand. Hirschhorns *High Subjecter* blir altså et sted hvor en form for kunstnerisk praksis og (estetisk) politisk praksis kan møtes og forhandle om det sanseliges posisjon.¹³⁴ I Rancières ånd vil dette kunne leses som at Hirschhorns verk, uten at det er intendert, også kan produsere for betrakteren av denne estetiske dissensen, en egen form for politisk subjektivering. Ditt forhold til stedet, blikket og din estetiske identitet blir for et øyeblikk utsatt for en omdreining, av den art at måten du sanser virkeligheten på er noe annet enn det som for kort tid siden syntes mulig.

I Hirschhorns verker ser man ikke lengre motstandsløst på bildene, vi må ta stilling. Samtlige av verkene i dette kapittelet berører den samme tematikken som man så tidligere med Boris Groys, da han gjennom Hegel forklarte hvordan vår subjektivitet blir erkjent først når vi konfronteres med andres (destruktive) subjektivitet. Måten Hirschhorn sidestiller sine andre formale elementer med de approprierte bildene vi nettopp har sett, gjør at hans kunstneriske uttrykk på mange måter skjærer dypere i vår bevissthet og gir perspektiv inn i 'det reelle'. Dette fører til at Hirschhorns bruk av disse bildene ikke kun blir selvrefererende som en kunstform, men gir betrakteren et innblikk i virkeligheten. Det skjærer i oss å se slike abstraksjoner av kjøtt og blod, fotografier fra katastrofer eller terroraksjoner. Disse fotografiene blir værende lenge på netthinnen og i hukommelsen. Hirschhorn gjør særlig bruk av denne kontrasten i verkserien av kollasjer med tittelen *Ur-Collage* fra 2008, hvor motefotografier av modeller blir sidestilt med groteske krigsskadede lik. Når Hirschhorns mannekenger enten blir presentert i forbindelse med de groteske bildene, eller de selv bærer kjoler preget av kollasjene av bilder, blir bildekollasjene som flatt medium en del av den fysiske realiseringen av menneskeformen som mannekengdukken forestiller. Både figuren (sammen med de andre elementene) og bildene skildrer en form for politisk subjektivering. Som betrakter konfronteres man affektivt med mannekengene som form, på en lignende måte som det å se de groteske bildene i *Tool Vitrine* eller *4 Women*.

¹³⁴ Fulvia Carnevale og John Kelsey, "Art of the possible – In Conversation with Jacques Rancière", i Artforum International Magazine mars 2007, New York: Artforum International, 2007. (2007): 259, 261.

4.10 *Romantic Subjecter* mellom disiplinering og individualitet

I Hirschhorns *Romantic Subjecter* møter vi en kvinnelig *Subjecter*-skulptur som er kledt i en brudekjole preget med en kollasj av sterkt pornografiske bilder (ill. 3). Disse fotokopiene er også presumptivt hentet fra internett. Kvinnen holder hånden med giftingen frem, som om hun hilser deg med sin eiendommelige kyskhets, og viser samtidig frem ringen som bevis på ekteskapets økonomiske og rituelle kontrakt. På samme måte som arbeidet *High Subjecter* skaper *Romantic Subjecter* en eksplisitt kontrast mellom identitet, kultur og sosiale verdier. Brudekjolen er på mange måter et symbol på samfunnet og statens opprettholdelse av etiske og moralske vedtatte verdier. Det ligger selvsagte økonomiske og re-produksjonsmessige årsaker til at staten gjennom sine registre over fødsel og død, enslige og gifte, velger å promotere det monogame ”romantiske” ekteskapet. I Europa er befolkningsveksten i tilbakegang, og dette er en av grunnene til at staten ønsker å øve en viss ”kontroll” med sine innbyggere mht. kjernefamilien som reproduksjonsenhet. Det monogame ekteskapet er for eksempel beskyttet innen fransk sivil lov (Code Civil nr. 212), gjennom at den franske staten har implementert en paragraf som skal sørge for at ekteskapet er basert på respekt, gjensidig hjelp og trofasthet mht. ekteskapskontrakten.¹³⁵ Dette står i grell kontrast til pornografiens implisitte ”programskrift”, som hyller det moralsk grensesprengende, kroppslig overeksponering og det absolutt anti-romantiske. Begge ”institusjoner” er uttrykk for to totalt forskjellige seksuelle økonomier, med hver sine intensjoner rettet mot sitt respektive publikum. Det begge disse praksisene har til felles er at de er sterkt subjektiverende. Michel Foucaults fremhevelse av statens makt over subjektene som refleksiv og relasjonell kommer særlig til sin rett i denne sammenhengen. På den ene siden tillates en sterk individualisering som en form for subjektivering, mens det på den andre siden foregår tilfeller hvor betingelsene for subjektivering faller utenfor det individuelle. I dette ”tomrommet” overtar statens diskrete bio-politiske maktpraksis. I mitt eksempel med den franske statens ekteskapslov ser man en lignende dualitet: der man både fremhever ekteskapet, samtidig som man tillater en form for seksuell ”outsourcing”, nemlig kontrollen over seksualdriften. *Romantic Subjecter* er et arbeide som produserer og samtidig fremhever nettopp disse to verdiene i det de kommer på kollisjonskurs. Det monogame ekteskapet som kontrakt, og det som i ytterste konsekvens handler om hvert individs frihet, er en frihet betinget av maktens relasjoner til subjektet. I dette tilfellet blir hvert subjekts evne til å skape sine egne former for

¹³⁵ Marc Guillaume, Légifrance, den franske stats nettsted for fransk lovdata. Tilgjengelig på: <http://legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070721&idArticle=LEGIARTI000006422735&dateTexte=20150509>.

politisk subjektivering tydeliggjort i hans eksempel med ”maktens handlinger over handlinger”.

5 Konklusjon

Da Thomas Hirschhorn tidlig på 2000-tallet i stigende grad introduserte den menneskelige figuren i sin kunst, åpnet det seg et helt nytt felt av mening og kritisk potensiale i kunstnerskapet. Tidligere opererte Hirschhorn med en strategi hvor subjektet var representert gjennom allegoriske virkemidler. Innlemmelsen av den antropomorfe figuren ble nå del av et estetisk skifte i hans praksis. Dette estetiske skiftet gikk over fra representasjon gjennom allegori, til en mer kritisk strategi bestående av *Subjecters*-mannekenger, approprierte fotografier av ødelagte kroppar og en ny form for kritisk collage. *Subjecters*-mannekengene fikk nå betydning som et viktig element i Hirschhorns visuelle strategi, noe utstillingen ”The Subjecters” på La Casa Encendida i Madrid i 2009/2010 var et eksempel på. Hirschhorn benyttet nå mannekengene som formell taktikk i sin kunstneriske strategi. Det er del av en tematisk fremstilling som åpner opp for å lese mannekengene som uttrykk for hvordan mennesket er tilstede i verden som subjektiverte individer.

Jeg har foretatt en lesning av *Subjecter*-verkene hvor figurene fungerer som aktive eksponenter for ulike arter av politisk subjektivering. Mannekengene fungerer subjektiverende gjennom sin antropomorfe projisering av en kompleks sammensetning kollektive felleserfaringer. Hirschhorn skildrer erfaringene gjennom en didaktisk og undersøkende estetikk. Disse felleserfaringene av sosial, politisk og kulturell art, må langt på vei leses som en form for distributiv politisk subjektivering.

Tidlig i kapittelet om *Subjecters* har vi sett hvordan Hirschhorn benytter mannekenger som et eget formalt element i sine store installasjonsverk. I verket *Das Auge* er mannekengene formidlere av antagonistiske og destruktive praksiser. *Das Auge* fokuserer på subjektets universelle moralske ansvar, noe Hirschhorn kritisk fremstiller gjennom mannekengenes praksiser som ansvarsløse og ignante. Her ser vi at mannekengene i en catwalk-setting er bærere av destruktivitet, symbolisert gjennom blodstenkte pelsdyrklær. Hirschhorn benytter mannekengene som manifestasjoner av universell ansvarlighet. De gir betrakteren inntrykk av å speile en naiv likegyldighet, og en defensiv fortrenkning av ansvaret, slik det uttrykkes gjennom utsagnet ”IT’S SO HARD TO SAY SORRY”. De pelskleddes mannekengene er stedfortredere for ”the non-innocent human being”, som en mediering av destruktive effekter. Det er som om de stiller oss følgende retoriske spørsmål: ”Hvordan kan vi føle ansvar for destruktive handlinger overfor andre livsformer, når vi ikke evner å hindre destruktiviteten mellom oss mennesker?”.

Hirschhorns *Subjecter*-skulpturer synes å være aktive beholdere og produsenter av en type transitiv subjektivering. En slik subjektivering ser vi der Hirschhorn setter figurene inn i verkens ulike materielle og assosiativt ladede kontekster og referanserammer. *Subjecter*-mannekengene transivitivitet viser seg gjennom hvordan de "tar inn over seg" det Hirschhorn plasserer ut av objekter og symbolmettede gjenstander. Objektene kommer til syne i verkene som alt fra approprierte bilder, filosofiske tekster til tatoveringer, hammer, spiker og skruer eller uthulinger. De bærer også med seg ulike referanser til bestemte subjektiverende praksiser. Her så vi hvordan også et psykoanalytisk perspektiv kan kaste lys over hvordan mannekengene blir "speilbilder" for betrakteren, slik at de representerer den "fetisjistiske" andre. Et betegnende aspekt ved mannekengene er hvordan de viste seg som utøvere av en form for hodeløs praksis ("a headless form of another"). Inspirasjonen fra Batailles acéphale-figur, viser hvordan Hirschhorn i *Subjecter*-arbeidene gir mannekengene "carte blanche" i aktiveringen av ulike praksiser. Deres "hierarkiske" og ideologiske hoder er "kappet av", slik at deres modus operandi er å fungere konfronterende, og dermed subjektiverende. De er antropomorfe figurer som kritisk reflekterer sider ved den rådende kapitalistiske verdensorden. De virker også på oss gjennom affektive effekter, slik at vi blir bevisst vår egen og andres subjektiverte posisjon. Et eksempel på en slik kritisk praksis så vi i verket *Subjecter*, der makten opptrådte som en kontrollerende og disiplinerende relasjon. Dette arbeidet viste hvordan subjektet likevel har et frigjørende potensiale, ved at det kan forflytte seg i gjennom handlinger slik at subjektiveringen også endrer karakter. Mannekengens spikrer og skurer ble symbol for nettopp en slik relasjonell påvirkning på menneskets subjektivering. I behandlingen av det empiriske materialet anvender jeg Michel Foucaults teorier om subjektet og makt. I verket *Tool Vitrine* fokuserte Hirschhorn på kapitalismens kontroll over produksjonsforhold, og subjektets mulighetsbetingelser innenfor et slikt perspektiv. Den "intellektuelle" arbeideren er omgitt av fysiske verktøy og abstrakte verktøy (filosofisk litteratur) som formet betingelsene for den kvinnelige mannekengens materielle eksistens. Gramsci og Rancières teorier om den intellektuelle arbeider gir grunnlag for å lese dette som et verk som stiller spørsmål ved de verktøy som er nødvendig for å råde over sin egen materielle og tankemessige eksistens, uten å bli kulturelt og politisk underlagt andres dominans. Jeg har også forstått verket som et uttrykk for hvordan en mulig sanselig dissens kan oppstå i en form for estetisk og materiell emansipasjon. Verket viste også til hvor ille det kan gå, dersom man misbruker disse verktøyene i en destruktiv subjektiverende praksis. Hirschhorn hadde festet Spinozas *Ethics* til verktøyveggen med et budskap om at selv om kroppen ble utslettet, lar tanken seg ikke utrydde. Denne "dualiteten" kommer til uttrykk når

mannekengen hever hammeren i retning betrakteren som står på utsiden av vitrineskapet. Det er altså en gest som både kan leses som truende, men også konstruktiv.

Hirschhorns bruk av approprierte bilder i verkene fungerer som et vindu inn til ”virkeligheten”, der politisk subjektivering også kan forstås som et verktøy og et middel til destruktive praksiser. En slik iboende destruktivitet som også er manifestert metaforisk i det røde stoffets truende fremtreden i verktøymiljøet, fungerer på samme måte i verket *4 Women*.

Bruken av filosofiske verk som assosiative markører, illustrerer en bestemt strategi i møtet mellom tanke og materiale. Han skaper dermed en sammenkobling mellom den tankemessige og den fysiske delen av mennesket qua subjekt.

I verket *INGROWTH* knytter Hirschhorn sammen ulike faser av subjektivering, samtidig som han fremhever hvordan begreper som ”dem” og ”oss”, ”den samme” og ”den andre” produserer subjektivitet. Verket viser til menneskets kroppslige og sosio-kulturelle identitet. Vi er alle subjekter med en kropp som er iført de samme klærne i en globalisert verden. Samtidig ligger det i en kontrast i hvordan vår skjebne er beseglet på veldig ulike vis. De destruerte kroppene i det siste kammeret i vitrineskapet, viser oss at de ødelagte subjektene er ”merket” av det destruktive. Denne destruktive praksisen kommer også frem hos mannekengene som uthulinger. *Subjecter*-mannekengene er ”oss”; dvs. at de også speiler en form for felles ansvar. Idealene som merker deres hoder, viser til humanistiske verdier som her avdekkes som utilstrekkelig i konfrontasjonen med den harde virkeligheten i fotografiene. Idealene håp, nåde og tro strekker ikke til for dem som ikke lenger er subjekter, men har blitt totale abstraksjoner, i.e. materie. Likevel står figurene frem som ”parrhesiaster” (Foucault), fordi de har fremmet sin sannhet uten å skjule det de tror på. De er vitner, og gjør samtidig betrakteren til et vitne. Den samme tematiseringen av kollektivitet og destruktivitet har vi sett i verket *4 Women*. Her blir en annen tematikk knyttet til en form for kollektiv politisk subjektivering presentert, dvs. den kommersielle subjektiverings formende kraft. De fire mannekengenes tatoveringer viser hvordan sosio-kulturelle aspekter påvirker individene. De personlige ytringene sammen med moteblad-overskriftene, forteller en historie om identitet som både er kulturell, kommersiell og seksuell. Dette kan forstås som kommersialitetens påvirkning på subjektet, gjennom et budskap om at ”slik bør du være, slik bør du opptre”. Mannekengene projiserer denne kommersialiteten blant annet gjennom deres tatoveringer som er med på å understreke deres subjektiverende praksis. Her er Foucaults maktteori et viktig verktøy for å vise hvordan subjektivering kan virke som ”underleggende”, i den forstand at individet blir pålagt en bestemt form for ”sannhet” om seg selv. Dette er en

sannhet som representerer en virkelighetsforståelse som underminerer subjektet. De fire fotografiene på monterets vegg er benyttet som en kontrast med sin fotografiske gjengivelse av en subjektivering som er destruktiv. Disse to ulike praksisene viser en destruktiv form for identitetsdanning. En videreføring av Hirschhorns bruk av approprierte bilder kom spesielt til syne i verkene *High Subjecter* og *Romantic Subjecter*, der mannekengene hadde kjoler dekker av bildekollasjer. Verkene tematiserte subjektivering på en akse mellom traumer og begjær. *High Subjecter* viste til subjektivering på et kollektiv plan, lest gjennom Foucaults forståelse av historiske praksiser av endring. Terrorangrepene 11 september 2001 kan leses som et ”subjektiverende” vannskille, ikke ulikt den endring reformasjonen og renessansen representerte når det gjaldt oppfattelsen av subjektet. Vanlige menneskers oppfatning av hvordan verden skulle ”se ut”, endret seg radikalt i den vestlige kulturkretsen. Dette ville også, slik jeg leser det, gjøre *High Subjecter* til et verk som fører frem en ”Rancièrsk” rekonfigurasjon av hvordan vi sanselig og estetisk opplever medievirkeligheten og verden. Betrakteren og verket danner sammen en mulighet for en estetisk og politisk omdreining; en dissens. Det siste verket *Romantic Subjecter* gav innblikk i en komplisert sammenstilling av ulike former for subjektivering. En sammenstilling hvor seksualitet, individualitet, makt og økonomiske praksiser møtes. *Romantic Subjecter* viser til bestemte praksiser hvor statens disiplinerende bio-politiske subjektivering krysser det ”individualiserte” subjektet. Både statens regulering av ekteskap og reproduksjon, og sex-industrien og pornoens ”outsourcing” av seksualdriften, kan leses inn i dette arbeidet av Thomas Hirschhorn. Det setter maktens praksis og forhold til friheten i et krysspunkt, der to ulike relasjonelle subjektiverende ”kontrakter” møtes.

Mannekengenes betydning i Hirschhorns kunstneriske strategi som en ”materialization of metaphore”, er et viktig begrep for å forklare hvordan han i tiden etter 2000 innlemmet *Subjecter*-arbeidene i sine representasjonelle strategier. Siden Thomas Hirschhorn anvender en åpen karakteristikk om bruken av mannekeng-dukker i sine arbeider, gav dette et stort rom for en alternativ lesning av dem. Dette var også presumptivt et ledd i Hirschhorn egen strategi, for å gi ”den andre” i.e. betrakteren rom til estetisk egenrefleksjon og selvstendig meningsproduksjon. Verkene oppleves estetisk fortsatt som aktive, de lar seg verken fange eller lukkes som verk. Noe at det mest særegne og problematiske med Thomas Hirschhorns praksis, er måten man som betrakter overlates til seg selv i møte med verkene. Bruk av approprierte fotografier gir både et innblikk i ”virkelighetens” destruktive subjektivering, samtidig som det gir umiddelbare affektive opplevelser. En affekt som treffer oss momentant før vi rekker å omforme dette til følelser vi er bevisste. Vi erfarer

mannekengenes subjektiverende praksiser, samtidig som vi kjenner på vår egen rolle i dette spekteret av refleksjon som Hirschhorn åpner opp for oss gjennom sine *Subjecter*-arbeider. I en komplisert verden der det kommersielle, personlige, globale og lokale flyter over i hverandre, er det trolig viktigere enn noen gang at det eksisterer kunstuttrykk som reflekterer over hvordan mennesker formes og er med å konstituere seg selv gjennom subjektivering. Det er problemstillinger som Hirschhorns *Subjecter*-serie tematiserer, og som fanges av begrepet politisk subjektivering. *Subjecters* er uttrykk for kunst som gir oss mulighet til å reflektere over og begripe kreftene som virker på oss individuelt og kollektivt. Hirschhorn uttrykker selv intensjonen med sitt kunstnerskap i introduksjonen til utstillingen ”The Subjecters”:

*I live in this complex,
chaotic, cruel, beautiful
and wonderful world.
I want to be happy in it and
I want my work to reflect that.*¹³⁶

¹³⁶ Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron, *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*, Utstillingskatalog. (Spain: La Casa Encendida, 2009), 10.

Litteraturliste

- Ahvenniemi, Rebecka Sofia. "Sannhet som kunst: Om å lese Heidegger og Adorno". i *Norsk Filosofisk Tidsskrift*,. Årgang 46 no. 3. Oslo: Universitetsforlaget (2011): 226-237.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)". I *Mapping Ideology*. Redigert av Slavoj Žižek. London/New York: Verso, 2012.
- Bishop, Claire, Sebastian Egenhofer, and Hal Foster. *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*. Bern: JRP Ringier, 2011.
- Benjamin H.D. Buchloh. Alison Gingeras og Carlos Basualdo (red.). *Thomas Hirschhorn*. New York, Phaidon Press, 2004.
- Bjørneboe, Jens. "Mea Maxima Culpa". *Jens Bjørneboe-Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977.
- Burke, Gregory. "Interview: Gregory Burke speaks to Thomas Hirschhorn". unpaginated, Tilgjengelig på:
<http://thepowerplant.org/404.aspx?aspxerrorpath=/SwitchOn/Features/February-%20%202011/features1-Thomas-Hirschhorn.aspx>
- Böhm, Steffen og Aanka Batta. "Just doing it: enjoying commodity fetishism with Lacan". i *Organization Magazine*. Mai 2010, 17. Sage Journals. (2010): 335-361.
- Carnevale, Fulvia og John Kelsey. "Art of the possible – In Conversation with Jacques Rancière". i *Artforum International Magazine*, mars 2007. New York: Artforum International. (2007): 256-269.
- Davis, Oliver (ed.). *Rancière Now - Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2013.
- Egenhofer, Sebastian. "On the occasion of the exhibition. A conversation with the artist". i *In Rahmen der Ausstellung / On the occasion of the exhibition*, upaginert. Zurich: Edition Susanna Kulli, 2012.
- Encyclopædia Britannica* online, s. v. "subject", accessed 02 May, <http://academic.eb.com/bps/dictionary?query=subject>
- Forgacs, David, Eric J. Hobsbawm, Hobsbawm J. Eric, and David Forgacs.. *The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935*. Edited by David Forgacs. New York: New York University Press, 2000.

- Foster, Hal. "Philosophical Toys and Psychoanalytic Travesties: Anthropomorphic Avatars in Dada and the Bauhaus". i *Art and Subjecthood – The Return of the human Figure in Semicapitalism*. Redigert av Isabelle Graw, Daniel Birnbaum og Nicolaus Hirsch. Institut Für Kunstkritik Frankfurt am Main. Berlin: Sternberg Press, 2011.
- Foucault, Michel. *The Courage of Truth (The Government of self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983-1984*. Edited by Frédéric Gros, General Editors François Ewald and Alessandro Fontana. English series editor Arnold I. Davidson, Translated by Graham Burchell. New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Foucault, Michel. *Fearless Speech*. Edited by Joseph Pearson, 1st ed., Los Angeles: CA Semiotext (e), Distributed by MIT Press., 2001.
- Foucault, Michel. "Afterword – The Subject and Power". I Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Sussex, Harvester Press Limited, 1982.
- Gardner, Anthony. "De-Idealizing Democracy – On Thomas Hirschhorn's Postsocialist Projects". i *ARTMargins*, Edited by Sven Spieker et al.. Chicago: MIT Press Journals, 2012. February Vol. 1. No. 1 (2012): 21-61.
- Gramsci, Antonio. *Selections From The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Redigert av Quintin Hoare og Geoffrey Nowell Smith. New York, International Publishers, 1971.
- Gramsci, Antonio. *The Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*. Redigert av David Forgacs, New York: New York University Press, 2000.
- Graw, Isabelle, Daniel Birnbaum og Nicolaus Hirsch. *Art and Subjecthood – The Return of the human Figure in Semicapitalism*, Institut Für Kunstkritik Frankfurt am Main Berlin: Sternberg Press, 2011.
- Greely, Robin Adèle. *Surrealism and the Spanish Civil War*. New Haven, Conn; London: Yale University Press, 2006.
- Groys, Boris. "Introduction – Global Conceptualism Revisited". i *E-Flux Journal* #29, no.11 2011. New York: E-Flux. (2011): 1-11.
- Gomez, Carmen Contreras, Ignacio Cabrero, and David Joselit. *The Subjecters: Thomas Hirschhorn*. Spain: La Casa Encendida, 2009.
- Guillaume, Marc. *Légifrance*, den franske statens nettsted for fransk lovdata.
Tilgjengelig på:
<http://legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070721&idArticle=LEGIARTI000006422735&dateTexte=20150509>

- Gutting, Gary. *The Cambridge Companion to Foucault*. Second Edition. New York, Cambridge University Press, 2005.
- Hirschhorn, Thomas, Lisa Lee, and Hal Foster. *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*. United States: MIT Press, 2013.
- Hirschhorn, Thomas. "4 Subjecters (friendly fire)", hentet fra Stephen Friedman Gallery website, Tilgjengelig på: <http://www.stephenfriedman.com/artists/thomas-hirschhorn/artwork/4-subjecters-friendly-fire>
- Hook, Derek og Calum Neill, "Žižek, political philosophy and subjectivity", i *Subjectivity* Vol. 3, 1-6 Macmillian Publishers. (2010): 1-6.
- Joselit, David. "Thomas Hirschhorn. Institute of Contemporary Art Boston/Gladstone Gallery New York", i *Artforum International* Mars 2006. New York: Artforum International. (2006): 285-286.
- Joselit, David. "The Subjecters", i Ignacio Cabrero, David Joselit og François Piron. *The Subjecters. Thomas Hirschhorn*. Spain: La Casa Encendida, 2009.
- Joselit, David. "Truth or Dare. David Joselit On the Art of Witnessing". i *Artforum International*, september 2009. New York, Artforum International, (2011): 312-317.
- Lamm, Claus og Tania Singer. "The role of anterior insular cortex in social emotions". In *Brain Structure & Function*. Vol. 214, no. 5&6 June 2010. Germany, Springer Verlag, 2010.
- May, Todd. *The Philosophy of Foucault*. Chesham: Acumen Publishing Unlimited, 2006.
- O'sullivan, Simon. "The Aesthetics of Affect – thinking art beyond representation", i *Angelaki – Journal of the theoretical humanities*, Vol. 6. no.3 december 2001. Routledge, 2001.
- Rancière, Jacques. *Den emansiperte tilskuer*. [Le Spectateur Émancipé. La Fabrique Éditions, 2008]. Oversatt av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax Forlag, 2012.
- Rancière, Jacques. *The politics of Aesthetics*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum press, 2004.
- Raymond, Yasmil. "Take Care-Take Care", i Thomas Hirschhorn, Claire Bishop, Sebastian Egenhofer et.al.. *Establishing a Critical Corpus*. Bern: JRP Ringier, 2011.
- Rockhill, Gabriel. «Appendix I», i Jacques Rancière *The Politics of Aesthetics*, Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum press, 2004.
- Robbins, Ruth. *Subjectivity*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.

- Rusbridger, Alan og Ewen MacAskill. "Edward Snowden Interview. The edited transcript", The Guardian Newspaper Tilgjengelig på: <http://www.theguardian.com/world/2014/jul/18/-sp-edward-snowden-nsa-whistleblower-interview-transcript>.
- Schrift, Alan D. "Foucault's Reconfiguration of the Subject – From Nietzsche to Butler, Laclau/Mouffe, and Beyond", i *Philosophy Today*, 40 vår 1997, Chicago: De Paul University, (1997): 153-159.
- Skei, Hans H.. "Dekonstruksjon". (Store Norske leksikon nett: 2009, 14 februar). I Store norske leksikon. Tilgjengelig på: <https://snl.no/dekonstruksjon>
- Benedict Spinoza, "Part. 5 of the power of understanding, or of human freedom prop. XXIII, i *Ethics*, Hentet fra: <http://www.egs.edu/library/benedict-baruch-spinoza/articles/ethics-part-5/part-v-of-the-power-of-the-understanding-or-of-human-freedom/>.
- Sheikh, Simon. "Planes of immanence, or the form of ideas: Notes on the (anti-) Monuments of Thomas Hirschhorn". i *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, nr. 9 Spring/Summer 2004, Chicago: Chicago University Press (2004): 90-98. Tilgjengelig på: <http://www.jstor.org/stable/20711541>
- Skårderud, Finn. *Uro: En Reise I Det Moderne Selvet*. Oslo: H. Aschehoug, 1998.
- Steinweg, Marcus. "Friendship Between Art and Philosophy". i Thomas Hirschhorn, Claire Bishop, Sebastian Egenhofer et.al., *Establishing a Critical Corpus*. Bern: JRP Ringier, 2011.
- Žižek, Slavoj. n.d. *Event: Philosophy in Transit*. United Kingdom: Penguin Books Ltd, 2014.
- Žižek, Slavoj. *Mapping Ideology*. New York: Verso Books, 1995.
- Weeks, Jeffrey. *The Languages of Sexuality*. New York: Routledge, 2011.
- Woolcock, Joseph A. "Politics, Ideology and Hegemony in Gramsci's Theory. I *Social and Economic Studies Vol. 34 No.3 (1985)*:195-210. Tilgjengelig på: <http://www.jstor.org/stable/27862802>.

Vedlegg / Appendiks

III. 1

Thomas Hirschhorn *It's burning everywhere*, 2009. DCA (Dundee Contemporary Arts), Dundee, Scotland, 2009
Photo: Ruth Clark Courtesy of Barbra Gladstone Gallery, New York.

III. 2

Thomas Hirschhorn *High Subjecter*, 2010. 335 x 480 x 480 cm. Mannekeng, kjole, papir-prints, brun tape, treverk. Courtesy of BONO/Gallery Arndt Berlin.

III. 2.1

Thomas Hirschhorn *High Subjecter*, Detalj. Courtesy of BONO/Gallery Arndt Berlin.

III. 2.3

Thomas Hirschhorn *High Subjecter*, detalj. Courtesy of BONO/Gallery Arndt Berlin.

III. 3

Thomas Hirschhorn *Romantic Subjecter*. 2010. 185 x 60 x 60 cm. Mannekeng, bryllupskjole, papir-prints, bruntape og tre. Hentet fra Stephen Friedman Gallery's nettside:
<http://www.stephenfriedman.com/artists/thomas-hirschhorn/artwork>

III. 4-4.1

Thomas Hirschhorn *Subjecter*, 2009. 50 x 50 x 225 cm. Mannekeng, spiker, skruer, plastbase, treverk. Courtesy of Galerie Susanna Kulli, Zürich.

III. 4.2

Thomas Hirschhorn *Subjecter*, detalj. Courtesy of Galerie Susanna Kulli, Zürich.

III. 5

Thomas Hirschhorn *Tool Vitrine*, 2009, 300 x 85 x 220 cm. Mannekeng, verktøy, skumgummi, fotografier. Courtesy of BONO/Arndt Berlin.

III. 5.1

Thomas Hirschhorn *Tool Vitrine*, detalj. Courtesy of BONO/ARNDT Berlin.

III. 5.2

Thomas Hirschhorn *Tool Vitrine*, detalj. Courtesy of BONO/ARNDT Berlin.

III. 6

Thomas Hirschhorn, *INGROWTH*, 2009 (studio view). 1500 x 100 x 236 cm. Mannekenger, parykker, lysrør, modellbyster, anatomiske dukker, rød og hvit filt, spraylakk. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris.

III. 6.1

Thomas Hirschhorn, *INGROWTH*, 2009. Detalj fra høyre. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

III. 6.2

Thomas Hirschhorn, *INGROWTH*, 2009. Detalj fra midtfelt. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

III. 6.3

Thomas Hirschhorn, *INGROWTH*, 2009. Detalj fra ytterste venstre. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

III. 6.4

Thomas Hirschhorn, *INGROWTH*, 2009. Detalj ytterste venstre. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

III. 6.5

Thomas Hirschhorn, *INGROWTH*, 2009. Detalj fra ytterst høyre. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

III. 6.6

Thomas Hirschhorn, *INGROWTH*, 2009. Detalj midtfelt. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

III. 7

Thomas Hirschhorn *4 Women*, 2008. 310 x 85 x 222 cm. Mannekenger, parykker, papp, skumgummi, pleksiglass, blåmaling, fotografier, lysrør. Courtesy of Galerie Susanna Kulli.

III. 7.1

Thomas Hirschhorn *4 Women*, 2008, Courtesy of Galerie Susanna Kulli

III. 7.2

Thomas Hirschhorn *4 Women*, 2008, detalj fra mannekeng nr.4. Courtesy of Galerie Susanna Kulli

III. 7.3

Thomas Hirschhorn *4 Women*, 2008. detalj. Courtesy of Galerie Susanna Kulli.

III. 7.4

Thomas Hirschhorn *4 Women*, 2008, Detalj fra mannekeng nr.4. Courtesy of Galerie Susanna Kulli